Bulthaupt

Dramaturgie des Schauspiels

3. Band

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

III. Band.

Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow. Laube.

Mit einem Anhang:

Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart.

Zehnte Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1918.
Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.
Rudolf Schwartz.

LG.H
B03d

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

***

Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube.

Mit einem Anhang:

Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart.

Zehnte Auflage.

200878
25/2/26

Oldenburg und Leipzig, 1918.
Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.
Rudolf Schwartz.

Germany

Vorwort zur siebten Auflage.

Seit dem ersten Erscheinen dieses dritten Bandes der „Dramaturgie“ ist nun auch der vierte Band und zwar bereits in dritter Auflage erschienen, der das Verfahren einer induktiven Ästhetik des Dramas auf die neueste Dramatik, insbesondere auf die Werke von Ibsen, Wildenbruch, Sudermann und Hauptmann anzuwenden versucht. Der dem dritten Band beigegebene Abschnitt „Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart“ ist darum jedoch nicht überflüssig geworden. Er schlägt die Brücke für die historische Betrachtung der ganzen Bewegung, während jene eingehenden Untersuchungen sich naturgemäß mit ästhetischen und dramaturgischen Sonderfragen beschäftigen.

Für die Würdigung der hier behandelten Schöpfungen, insbesondere Grillparzers, Hebbels und Ludwigs, sind neuere Untersuchungen, sofern sie Neues bringen und dramaturgisch von Belang sind, gebührend berücksichtigt worden. Rein literarhistorische Beiträge kommen für die Dramaturgie ihrem Charakter gemäß, erst in geringerem Grade oder gar nicht in Betracht.

Bremen, März 1902.

Heinrich Bulthaupt.

Vorwort zur fünften Auflage.

Auch der dritte Band meiner „Dramaturgie“ hat seinen Charakter so wenig verändert wie die beiden ersten. Einer von den Kritikern, die Bücher besprechen, die sie nicht gelesen, hat sie einmal eine „gute Katheder-Dramaturgie“ genannt — die Eingeweihten wissen, daß sie alles andre eher als das ist. Hat ihr ein wirkliches Verdienst ihre Verbreitung verschafft, dann mag das eben darin begründet liegen, daß sie sich mit keinem Schritt von der Erfahrung, von der Wirklichkeit, kurz vom Leben entfernt. Eben das macht aber auch mit jedem neuen Erscheinen das Einschlagen neuer Fäden nötig, die sie fest auch an die Neuzeit knüpfen. Gutzkow und Laube haben seit der ersten Auflage dieses Bandes an lebendiger Wirkung erheblich verloren. Dennoch belehren sie uns immer noch, auch mit ihren Fehlern, und der besondere Gedanke, der der „Dramaturgie“ zu Grunde liegt und den ich im Vorwort zur ersten bis vierten Auflage niedergelegt habe, ließ es mir nicht ratsam erscheinen, diese Theaterschriftsteller fortan von ihr auszuschließen. Aber Neues hat sich unterdessen überkräftig vorgedrängt. Ich habe es aufmerksam verfolgt und in den beiden ersten Bänden öfter darauf hingewiesen. Der Gang der Bewegung, die es verursacht hat, läßt sich inzwischen jedoch — was vor etwa sechs Jahren noch nicht möglich war — klar übersehen, und darum glaubte ich die Zeit

gekommen, sie hier im Zusammenhang zu skizzieren. Auch mußte ich wohl oder übel einmal zur Aufklärung der ungewollten, zur Abwehr der absichtlichen Mißverständnisse schreiten, an denen es in dem allseits entbrannten Kampfe um den „Naturalismus", der wohl noch eine Weile das große Schlagwort bleiben wird, nicht gefehlt hat. Von Laube, der aus dem Hofburgtheater verdrängt wurde, führen diese Betrachtungen ja seltsamerweise wieder in die Wiener Burg zurück und schließen sich darum mühelos an „Laube" an.

Mit einer ordinären Polemik hat dies Werk jedoch auch fernerhin nichts zu tun. Es dient keiner Person, keiner Partei, sondern nach wie vor nur der Sache der Kunst!

Bremen, Juli 1899.

Heinrich Bulthaupt.

Vorwort zur ersten bis vierten Auflage.

Ich lasse hiermit dem ersten und zweiten Bande meiner inzwischen in fünfter Auflage erschienenen „Dramaturgie der Klassiker" einen dritten folgen. Die Veränderung, die daran mit dem Titel vorgenommen ist, rechtfertigt sich aus mehreren Gründen. Denn einmal habe ich vor kurzer Zeit auch eine „Dramaturgie der Oper" erscheinen lassen — und Klassiker gibt es in der Oper wie im Drama. Dann aber konnten vor der Bezeichnung „Klassiker", obschon sie vieldeutig ist, doch einige der Männer, mit deren dramaturgischem Wirken sich dieser Band beschäftigt, auf keinen Fall bestehen. So empfahl es sich denn, den alten Titel durch einen neuen zu ersetzen, unter dem fortan stets auch die beiden ersten Bände erscheinen werden: „Dramaturgie des Schauspiels".

Warum aber jene Männer (Gutzkow, Laube) in den Kreis dieser Betrachtungen gezogen wurden, während andere, die sie an dramatischer Kraft um mehr als Haupteslänge überragen und deren Stirn der hellste Glanz des Dichtertums umleuchtet, keine oder nur eine beiläufige Berücksichtigung gefunden haben, das erklärt sich aus dem besonderen Charakter und dem Zweck dieses Buches. Aus der Fülle der künstlerischen Werke gilt es die dramatischen Gesetze zu begreifen, sie so zu begreifen, wie sie der plastisch gestaltenden Phantasie des Dichters unter den besonderen

Bedingungen des theatralisch Darstellbaren und dem Zwang der zahlreichen Rücksichten, welche die Bühne von dem Dramatiker heischt, ahnungsvoll aufgegangen sind. Es ist u. a. im Vorwort zum ersten Bande nachdrücklich betont worden, daß das Dichterische nicht das Dramatische, das Dramatische nicht das Theatralische ist. Selten finden sich die drei Elemente „innig gesellt"; bald täuscht uns ein bloßer Theatereffekt über das Fehlen der dramatischen Gesetzmäßigkeit, bald ordnet sich das Dramatische schlecht in den Raum und die perspektivischen Gesetze der Bühne, bald vergißt die dichterische Phantasie, ganz an ihre Träume hingegeben, daß das Drama keine breiten lyrischen Verweilungen gestattet. Eins wird sich fast immer dem andern vordrängen, und das schlechthin vollkommene Gebild, das einer jeden Kraft in jedem Augenblick die gleichen Rechte zugesteht, suchen wir überhaupt wohl vergebens. Welches von den drei Elementen dabei die geringste Ehre zu beanspruchen hat? Wenn denn einmal gewählt werden muß: ohne Zweifel das theatralische. Das heißt: ist ein Werk nichts weiter als bühnenwirksam, dann hat es bescheiden vor jenen zurückzutreten, die diesen Vorzug entbehren, ihn aber durch dramatische Gewalt und dichterische Schönheit und Größe mehr als reichlich ersetzen. Nur vergesse man nie, daß das Fehlen des theatralischen Charakters von den dramatischen Dichtern fast niemals beabsichtigt, sondern daß es in den allermeisten Fällen nichts als das Zeichen der Schwäche und des Ungeschicks ist, das sich der bühnenmäßigen Zucht nicht hat anbequemen können. Wie unsere größten Dichter, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller in steter Fühlung mit dem Theater schufen, seiner Gesetze kundig, auf die Erfüllung derselben bedacht, so haben auch Heinrich von Kleist, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig heiß um den Bühnenlorbeer gerungen, und es darf ohne weiteres vorausgesetzt werden, daß er das Ziel und die Sehnsucht aller derer ist, die in dramatischen Formen dichten. Seiner großwortigen Verachtung darf man daher immer mißtrauen. Entweder hängt der angeblich so „leichte Kranz" den Verächtern zu hoch, oder ihr Tun straft ihre Worte Lügen. Wir werden im Laufe dieser Untersuchungen der Erscheinung begegnen, daß

selbst hervorragende Dichter, die mit der Prätension der trotzigsten Eigenart und Unabhängigkeit auftreten, sich alsbald zu allen möglichen Konzessionen verstehen, sobald ihnen nur von fern eine theatralische Aufführung winkt. Dann gibt der eigenartige und todesmutige Poet plötzlich eine Szene preis, die er selber als das A und O seines Dramas bezeichnet hat, und vernichtet dasselbe damit im Kern. Das ist bedauerlich, und doch kommt es öfter vor, als man denkt. Was aber beweist ein so schwächliches Nachgeben anders, als daß der Dichter dem Theater seine Huldigung darbringt, und daß er den Prozeß seines Schaffens erst dann als beendet und gekrönt ansieht, wenn seine Gestalten auf der Bühne körperliches Leben empfangen haben? Das ist auch ganz natürlich. Im letzten Grunde schafft *jeder* Dramatiker für das Theater, und tut er es nicht in dem schlechten Sinne der Routiniers, dann tut er es in dem höheren und höchsten, daß sein Werk das Ideal des Dramas verwirkliche: dichterisch, dramatisch und theatralisch zugleich zu sein. Wer sich von den theatralischen Gesetzen und Rücksichten durchaus emanzipieren will — gut, der sei dann aber wenigstens beharrlich und schließe mit dem Theater nicht bei erster Gelegenheit einen *schimpflichen* Frieden. Wo nicht, so füge er sich ihnen von vornherein. Wohl legt dem Genius die Bühnenzucht in gewissem Sinne eine Fessel an. Aber indem sie ihm ein enges Grenzgebiet anweist, fordert sie ihn auch auf, den Satz zu bewahrheiten, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt. Und folgt er diesem Ruf, lernt er die theatralischen Gesetze begreifen, die fern von bloßer Willkür ebensowohl aus natürlichen Keimen erwachsen und organisch geworden sind wie unser ganzes Kulturleben, dann wird er in ihrem Dienst auch eine Bedeutung und eine Macht über sein Land und seine Zeit erlangen, die ihm im fesselfosen Fluge der Phantasie nie beschieden worden wäre. Was hätte ein Genius wie Grabbe unsrem Volke werden können, wenn er sich im Dienst der Bühne erzogen haben würde! Welch ein Feuersturm dichterischer Phantasie, welch ein Blick für die scharfe Wirklichkeit des Lebens! Einige Szenen im „Hannibal“ und „Napoleon“ stellen diesen Mann unter die ersten dramatischen Genies aller Zeiten. Aber sein

ungesunder Geist verschmähte es, den Gesetzen des Theaters zu gehorchen, obwohl es nicht an Beweisen fehlt, daß er es zu tun vermocht hätte. Bald fuhr seine Phantasie meteorgleich schwärmend durch die Himmel, lyrische Funkengarben ungemessen nach allen Richtungen verstreuend, bald versuchte er die Folianten der Weltgeschichte in dramatische Epigramme zu pressen. Und so lebt er nur im Gedächtnis und der Bewunderung einiger weniger, die sich durch seine Schrullen und Ungeheuerlichkeiten nicht stören lassen, und das Volk weiß nichts von ihm. Und doch hätte sein Name allen durch das Theater unauslöschlich eingeprägt werden können.

Das also ist der Grund, warum nicht ein Genius wie Grabbe, der dem Theater keine Förderung gebracht, sondern Bühnenschriftsteller wie Gutzkow und Laube hier ihren Platz gefunden haben. Aber gerade in der Beurteilung dieser wird man einen Maßstab dafür gewinnen können, was der Verfasser von den Geheimnissen der theatralischen Wirkung hält. Es gibt gewisse Regeln und Gesetze, die der dramatische Dichter nicht ignorieren darf, wenn er auf dem Theater erfolgreich sein will, aber sie haben nur dann Wert, wenn sie einem wirklichen Poeten und einem wahrhaften Dramatiker nützen. Geradezu verwerflich sind aber jene schlauen Gaukelkünste der Bühnentechnik, die auf keine natürlichen und künstlerischen Bedürfnisse zurückzuführen, sondern die nichts weiter als Mittel zur Überlistung urteilsloser Zuschauer sind. Diese habe ich stets, wo ich sie zu finden glaubte, ohne Schonung aufgedeckt. Daß ich dabei zu streng verfahren sein sollte — diesen Vorwurf habe ich hoffentlich nicht zu besorgen, denn nie hat mich eine andere Rücksicht als die der Kunst geleitet, die höher als das Kunstwerk und weit höher als der Künstler steht. Wo es das Höchste gilt, da müssen die kleineren Geister auf den Nimbus verzichten, mit dem die Biographen sie verklären, und es versteht sich von selbst, daß die Verfasser des „Königsleutnant“ und der „Karlsschüler“ in dem Thronsaal, auf dessen goldenen Stühlen Shakespeare, Goethe und Schiller ragen, mit dem Posten der Türhüter vorlieb nehmen müssen. Sollte ihnen dieser gelegentlich nicht eben freundlich angewiesen

sein, so vergesse man nicht, daß darin gerade eine Anerkennung des Einflusses liegt, den sie noch immer auszuüben vermögen. Hätte sich ihre Wirkung, auch ihre schädliche und verwirrende Wirkung, bereits völlig verflüchtigt, so würde es sich eines scharfen und leidenschaftlichen Wortes nicht verlohnen. Verlohnt es sich dennoch, so bedeutet das soviel, als daß jene Toten noch immer leben: ein Eingeständnis, das sie ehren heißt. Das also macht mir keine Sorge. Bekümmern würde es mich nur, wenn ich einem Genius nicht gegeben, was ihm gebührt, und wenn ich jede dichterische Regung, jede dramatische Wahrheit, jede technische Tüchtigkeit und vor allem jedes ehrliche Bemühen nicht nach Verdienst anerkannt hätte. Aber auch in diesem Punkte spricht mich mein Gewissen frei. Insbesondere werden die Anhänger Laubes, wofern sie etwas mehr als bloße Bühnenroutiniers sind, finden, daß ich ihm, der doch nichts weniger als ein Dichter und ein großer Dramatiker war, als theatralischem Techniker und Bühnenleiter vollauf gerecht geworden bin.

Eine andere, immerhin mögliche Frage, warum der Kreis mit diesen Männern geschlossen und nicht etwa auch der eine oder der andre lebende Dichter ihnen zugesellt sei, habe ich von den Kennern der beiden ersten Bände gleichfalls nicht zu gewärtigen. Hat man die Toten wie Lebende, so hat man die Lebenden wie Tote zu beurteilen, als wohnten sie im wunschlosen Reiche der Schatten, wo die Gefühle der Liebe und des Hasses, der Feindschaft und der Schonung verstummen — und eines so reinen, von Parteilichkeit unbeeinflußten Urteils würde ich mich befleißigt haben. Aber dies Werk ist keine Geschichte des Dramas, keine Regensburger Walhalla und keine Münchener Ruhmeshalle, und selbst der größte Heros steht nicht um seiner selbst willen hier. Sie alle, die Großen und Kleinen, sind nur die Sonnen, die uns das Licht geben, nach dem wir begehren, die uns die Gesetze verkünden, nach denen die himmlischen Gestirne ihre Bahn vollenden. Was der Planet Mars den großen Kepler lehrte, hätte ihn auch die Venus lehren können. Das haben seltsamerweise einige Musiker trotz der ehrenvollen Aufnahme, die sie meiner „Dramaturgie der Oper“ bereitet haben, nicht begriffen,

als sie die Bemerkung machten, dieser oder jener Meister fehle in dem Buche. Von solch einem Mißverständnis ist meine „Dramaturgie des Schauspiels“ fast völlig verschont geblieben. Daß die Auswahl nicht blind getroffen werden konnte, verstand sich gleichwohl von selbst. Lag es doch so nahe, zunächst von denen zu lernen, die am hellsten strahlen, die unserm geistigen Leben die nächsten, die teuersten sind, und nach und nach erst in die weitere Ferne zu schweifen. Gewiß hätte uns auch das Werk eines Lebenden manch wertvollen dramaturgischen Aufschluß geben können — aber die Abgeschiedenen gewährten mir alles, was ich suchte. Es ist ja aber nicht ausgeschlossen, daß der Kreis dermaleinst, wenn sich das Verlangen einstellen sollte, abermals erweitert werde.

Ohnehin müssen dem Buche ja für spätere Auflagen Ergänzungen und Nachträge vorbehalten bleiben, denn das Leben überholt es unablässig. Immer wird Pietät und Spekulation der Bühnenleiter ein bis dahin wenig beachtetes und für untheatralisch geltendes Drama eines großen Dichters der Bühne zu gewinnen trachten, und der Neubelebung einiger Dramen Grillparzers und Hebbels, die inzwischen in Berlin, Wien und anderorten stattgefunden, der „Jüdin von Toledo“, des „Gyges“ u. a. werden andre folgen. Mein Urteil haben die wirklichen und scheinbaren Erfolge derselben bislang nicht ändern können. Sollte das aber je der Fall sein, dann versteht es sich von selbst, daß ich von der Praxis lernen und daraus kein Hehl machen werde.

Über die Art der Untersuchung und Darstellung habe ich nichts Neues mehr zu sagen. Sie hat den allgemeinsten Beifall gefunden, und ich bin ihr treu geblieben, weil ich sie für die einzig richtige und überzeugende halte. Nicht um einen Schritt glaube ich vom Weg der Erfahrung abgeirrt und der alten metaphysischen Ästhetik verfallen zu sein, die das künstlerische Genießen und Betrachten so heillos verwirrt und erschwert hat. Auch in dieser Beziehung darf ich mich auf das Vorwort zum ersten Bande berufen. Doch schien es mir wünschenswert, die allgemeinen Wahrnehmungen, die ich durch meine Untersuchungen glaubte gewonnen zu haben, den Lesern bequemer nachzuweisen, als es bisher geschehen. Es

ist darum auch diesem Bande wie dem ersten und zweiten ein Register beigegeben worden, das außer den Namen auch die in der „Dramaturgie“ angestellten ästhetischen und dramaturgischen Betrachtungen anführt, soweit sich dieselben unter ein Schlagwort bringen ließen. Das war durchaus nicht immer der Fall. Von dem Inhalt der „Dramaturgie“ würden die Register der drei Bände soweit noch keine erschöpfende Vorstellung geben. Ich kann darum den Leser nur bitten, der Darstellung ruhig von Anfang an zu folgen und mit dem Verfasser aus der Betrachtung des Kunstwerks selbst die Gesetze zu gewinnen, die in ihnen verborgen ruhen und die sich von ihrem mütterlichen Boden ohne Schaden nicht trennen lassen. Findet er dann, daß ich ihn richtig geführt, daß ich wahr und unwahr, schön und häßlich mit den zutreffenden Namen bezeichnet, daß ich einige künstlerische Gesetze nachgewiesen oder für einen schwer zu beschreibenden ästhetischen Eindruck die bezeichnende Formel gefunden, vor allem aber, daß ich durch die künstlerische Betrachtung die Freude seines künstlerischen Genießens gesteigert habe, dann würde auch dieser Band seinen Zweck erfüllt haben.

Bremen, Juni 1894.

Heinrich Bulthaupt.

Inhalt.

Seite

Grillparzer 1
Hebbel 113
Otto Ludwig 221
Gutzkow 287
Laube 349
Anhang: Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart 409

Grillparzer.

Grillparzer.

Im Sommer des Jahres 1816 machte ein junger Konzeptspraktikant von der Wiener Finanzkammer dem Sekretär und eigentlichen Leiter des Hofburgtheaters, Schreyvogel, der unter dem Namen West auch dem größeren Publikum durch seine graziöse Übersetzung und Bearbeitung von Moretos „Donna Diana" allgemein bekannt geworden ist, einen Besuch: zurückhaltend und zaghaft, denn der junge Mann hatte es unternommen, einige Szenen aus Calderons „Leben ein Traum" (die erste Hälfte des ersten Aktes) in gereimten Versen zu übersetzen. Diese Talentprobe war in der Wiener Modenzeitung abgedruckt und auf Kosten einer andern, die gerade so eben, am 4. Juni, in der Burg zur Aufführung gelangt war, von dem bösartigen Redakteur Wilhelm Hebenstreit in tendenziöser Weise angekündigt worden. Leider erfuhr Grillparzer zu spät, daß sein Rival, den man ihm als einen gewissen Wendt bezeichnet hatte, kein anderer als West-Schreyvogel war, den er als einen Freund seines Vaters kannte und als bewährten Kunstwart verehrte. Die Folgen der freundschaftlichen Reklame waren Streitigkeiten und Verstimmungen auf allen Seiten, und um ihnen die Spitze abzubrechen, unternahm es der junge Jurist und Finanzpraktikant endlich, den zartfühligen Vermittlungsversuchen des Dichters Leon, von denen uns Theobald von Rizy im 11. Bande des Grillparzer-Jahrbuchs in einem Aufsatz „Grillparzer und Schreyvogel" sehr artig berichtet, nachgebend, dem einflußreichen Dramaturgen einen Besuch zu machen und ihn für den Unglimpf, den er erfahren, gleichsam um Ent-

schuldigung zu bitten. Der kränkliche, blasse, blauäugige Jüngling hieß Franz Grillparzer.

Diese höfliche Visite wäre an sich ziemlich gleichgültig, wenn sie uns nicht daran erinnerte, daß der Schatten Calderons es war, der dem Dichter die Pforte zum Ruhm und zur Unsterblichkeit öffnete. Denn diese sprang in der Unterredung des jungen Übersetzers mit Schreyvogel plötzlich vor ihm auf, und er zauderte nicht, ihre Schwelle zu betreten. Freundlich hatte der erfahrene Mann den Neuling aufgenommen, seine Übersetzung gelobt, seiner Begabung eine Zukunft verheißen, und als dabei das Gespräch auf Grillparzers eigne Schöpfungen kam, erzählte ihm der Jüngling nicht eben mutig von seiner im Knabenalter geschriebenen Tragödie „Blanca von Castilien". Dies kühn gedachte, planvoll angelegte und in hohem dichterischen, obschon noch ganz verschwommenem Ton vorgetragene Jambendrama, das den jungen Grillparzer nach seinen eigenen Worten in den Tagebuchblättern (vgl. das Grillparzer-Jahrbuch III, 141), über die „geheimen Stacheln der Ausführung" nach der ersten „Trunkenheit des Entwerfens" belehrt hatte und das nur zögernd beendigt worden, war nicht allein geblieben. Er hatte noch andre dramatische Dichtungen vollendet. Aus der Zeit von 1807—1809 stammt ein in Prosa geschriebenes einaktiges bürgerliches Schauspiel „Die Schreibfeder", das in seiner Übertreibung des bürgerlichen Tugendsinns und seiner grotesken Überzeichnung eines polternden Ehrenmannes wie eine tolle Parodie auf Iffland wirkt; aus dem Jahre 1811 ein galantes Alexandrinerspiel „Wer ist schuldig?" Und neben diesen ausgeführten hatten ihn zahlreiche Entwürfe beschäftigt, die unvollendet blieben: ein schon weit gediehener, in Prosa gefaßter, für Grillparzers seelische Eigenart höchst charakteristischer „Herzog Robert von der Normandie", eine „Rosamunde", ein „Spartakus", ein „Alfred der Große", ein „Faust" sogar, diese und andre in Versen. Beiläufig entwickelte er im Laufe des Gesprächs mit Schreyvogel einen neuen tragischen Stoff, der ihn gerade lockte, und dieser war es, den er auf Schreyvogels lebhaften Rat sofort auch zu gestalten begann. Wie ein Fieber ergriff es den Poeten; bald stockte ihm die Er-

findung, bald packte ihn die Inspiration wieder so jäh, daß sein zarter Körper darunter litt. Der furor poeticus hatte sich seiner bemächtigt, und mit fast unheimlicher Eile wuchs ihm unter den Händen das Werk. Schreyvogel erklärte ihm, wie er unter dem 3. September 1816 in seinem Tagebuch bemerkt, „mit Wärme und Wahrheit, daß er ein Dichter sei"; er beriet ihn, bewog ihn zu Änderungen, änderte selbst, erreichte es auch, daß der sonst eigenwillige Jüngling auf seine Vorschläge einging, und sah so, mit immer wachsender Liebe und Sorge, den Tag der ersten Aufführung herannahen, die auf den 31. Januar im neuen Jahre angesetzt war. Die Proben bestärkten ihn in seinen Hoffnungen, er erwartete nun „wie alle" einen großen Erfolg — der traf ein, das Stück „reussierte vollkommen", und bald widerhallten die Bretter aller großen und kleinen Bühnen, die ästhetischen Salons, die Studentenmansarden und die Lattenverschläge der Handwerksburschen von den Worten:

„Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen,
Der in Landmanns Nachtgebet
Hart an an dem Teufel steht;
Den der Vater seinen Kindern
Nennt als furchtbares Exempel,
Leise warnend: Hütet euch,
Nicht zu werden diesem gleich!
Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir."

Die „Ahnfrau" hatte ihren Siegeslauf begonnen.

Wir sind vielleicht versucht zu lächeln, wenn wir sie nennen hören. Der ganze Ungeschmack und Plunder kleiner Wanderbühnen wird uns dabei lebendig, und haarbuschige Gesellen steigen vor uns auf, die mit blutrünstiger Stimme den Jaromir spielen. Wie etwas längst Überwundenes möchte uns das wunderliche Stück anmuten, von Moderluft umwittert, wie das graue Gespenst, das durch seine Handlung schreitet, und das für den Dichter so ver-

hängnisvoll wie für das Haus Borotin geworden ist. Denn die literarische Kritik belastete die „Ahnfrau" alsbald mit dem Makel der Schicksalsdramatik, und ihn hat Grillparzer auch nach seinem Tode noch in der Schätzung einer großen Schar sonst gebildeter Deutscher fortschleppen müssen, selbst dann noch, als dem in seinem Wien gealterten und vergessenen Manne kurz vor seinem Ende eine künstlerische Auferstehung und Verklärung widerfuhr, wie er sie weder erwartet und geträumt noch selbst gewünscht hatte und wie sie in gleicher Herrlichkeit nur wenigen Sterblichen zu ihren Lebzeiten beschieden ist. Es war, als hätte während der langen Zeit von mehr als vierzig Jahren Grillparzer nie etwas anderes wie die „Ahnfrau" geschrieben. Und doch ist dies rohe und trotz allem so ungemein talentvolle Jugendstück in seinem Schaffen vereinzelt geblieben, und wandelt das Schicksal ja noch einmal durch seine Dramen (wie im „Goldenen Vließ"), dann tut er das in ganz anderer Gestalt, lichter, größer und mit leiseren Schritten. Gebilde voll warmen, wohligen Lebens haben den düstren Spuk des schuldbeladenen Weibes längst verscheucht und gebannt; marmorne Glieder sehen wir sich regen, aber nicht hart und kühl — ein jugendliches Morgenrot breitet sich über sie, durch ihre Adern scheint es zu fließen und von ihren Lippen löst es sich wie ein warmer Liebeshauch. Menschen sind es, die sich mild und weich an unser Herz legen, Schöpfungen, die aus einem Reiche zu stammen scheinen, wo die Klassizität des Hellenentums und die Romantik des Mittelalters sich verschmelzen, Wesen, die einem Dichter ihr Dasein danken, der den größten Reiz, den der Persönlichkeit, besitzt, kenntlich in jedem Wort, in jeder Wendung, und doch im Grunde so schwer zu beschreiben wie der Zauber eines Antlitzes, die Schönheit einer Landschaft, der Duft einer Rose oder Nelke. Dieser zartgeartete Poet ist aber zugleich ein großer Dramatiker und Theaterschriftsteller, und auf das Eigenartigste mischt sich in ihm das Planvolle dieser Kunst mit dem ungehinderten, naiven Sichausleben des rein Dichterischen. Die Betrachtung wird uns zeigen, zu welch' besonderer Wirkung.

Schon in dem Vorbericht zur ersten Auflage der „Ahnfrau"

(Wien 1817), der in allen Auflagen der Wiener Ausgabe und in den Nachdrucken wiederholt wurde, verteidigte Grillparzer sein Drama mit Schärfe und Empfindlichkeit gegen den Vorwurf, es sei eine Schicksalstragödie. Nun unterliegt es zwar keinem Zweifel mehr, daß dieses Vorwort, sei es nun ganz oder teilweise, nicht von dem Dichter, sondern von Schreyvogel herrührt. Aber wenn er auch (in seinen nachgelassenen Papieren) die Autorschaft mit einer gewissen Gereiztheit ablehnt, so will mir doch scheinen, daß die Vorrede ihm so wenig fremd sein konnte wie das ganze Drama, das er unter dem Druck einer bösen Stimmung gleichfalls auf Schreyvogel abzuwälzen versuchte. Hätten der Geist des Vorworts und die dort niedergelegten Überzeugungen den seinigen schnurstracks widersprochen, er würde es gewiß nicht unangefochten seiner Wege haben ziehen lassen, er, der so stolz und selbstbewußt sein konnte und der in dem Entwurf einer Vorrede zur „Ahnfrau" („Wien, am 19. Januar 1817") damit schloß, daß er „gegründeten Tadel zu ehren, ungegründetem zu begegnen, unbescheidenen zu verachten wisse". In jenem Vorbericht findet sich nun aber die Behauptung, daß sein Trauerspiel keine Spur von dem „abgeschmackten Irrglauben" enthalte, den man ihm habe andichten wollen; daß es dem Verfasser nie in den Sinn gekommen sei, „Verbrechen durch Verbrechen entsühnen zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen ein neues System des Fatalismus darzustellen". Er leugnet, mit jener Schule von Dramatikern, zu der man ihn zähle, die geringste Beziehung zu haben und verbittet es sich, ihm die Ungereimtheiten zur Last zu legen, die andere begangen, genau so, wie er in einem Gespräch mit Robert Zimmermann (Grillparzer-Jahrbuch IV 344) erklärt hat: „Was da vom Schicksal drinnen steht, das ist nicht von mir," und Schreyvogel habe die „Schuld vom Geschlecht her hineingebracht". Dabei beruft er sich in der Vorrede auf Shakespeare und besonders auf Calderon, „die den abergläubischen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der ‚Ahnfrau' geschehen," und verweist auf das heidnische Walten des Schicksals in zwei Dramen des christlichsten aller Dichter, in der „Andacht zum Kreuz" und

dem „Fegefeuer des heiligen Patrik". Aber dieser Vorbericht wendet sich doch nur sehr unbestimmt und allgemein gegen die eigentliche Anklage, und wenn man das Drama selbst unbefangen betrachtet, fühlt man, daß es um Grillparzer oder seines Verteidigers Gründe übel bestellt ist — trotz der vorzüglichen Ausführungen Dr. Josef Kohm's im elften Grillparzer-Jahrbuch („Zur Charakteristik der Ahnfrau"), in denen die verschiedenen Versionen der Dichtung beleuchtet und Schreyvogels Einwirkung auf den Charakter des Stücks gegen die ursprünglichen Absichten Grillparzers genau abgewogen wird.

Die Stammutter eines gräflichen Hauses ist von dem Gemahl in den Armen ihres Buhlen getötet worden — mit einem Stahl, der wie ein ewiges memento in einem der Säle des Schlosses, in welchem das Stück spielt, aufgehängt ist. „Ruhe ward ihr nicht vergönnt," sagt ein ergrauter Diener des Hauses,

„Wandeln muß sie ohne Rast,
Bis das Haus ist ausgestorben,
Dessen Mutter sie gewesen,
Bis weit auf der Erde hin
Sich kein einz'ger Zweig mehr findet,
Von dem Stamm, den sie gegründet,
Von dem Stamm der Borotin.
Und wenn Unheil droht im Hause,
Sich Gewitter türmen auf,
Steigt sie aus der dunklen Klause
An die Oberwelt herauf."

Und das Unheil kommt. Das Haus der Borotin droht zu erlöschen. Nur eine Tochter lebt noch — ein Sohn ist in früher Zeit verschwunden, geraubt oder getötet — wer weiß —, wahrscheinlich aber ertrunken, denn die sonst immer geschlossene Gartenpforte, die auf einen Weiher des Schlosses führt, stand an jenem verhängnisvollen Tage offen, als sich der Kleine von der Wärterin verlief, um nie wieder zu kommen, und sein Hut schwamm auf dem Wasser. Die Tochter, Berta, wird kurz vor Beginn der Handlung im Walde aus Mörderhänden von einem Manne befreit, dessen Herz sich mit dem ihren sofort verbindet — und dieser Mann, der im Hause Borotin unter dem Namen eines

Herrn von Eschen Zuflucht sucht, ist der gefürchtete Räuberhauptmann Jaromir, der Schrecken des Landes, auf dessen Spur die Soldaten hetzen. Er ist aber noch mehr: er ist der in jener Unheilsstunde von Banditen geraubte Sohn des Grafen, der Erbe des Schlosses Borotin, er ist Bertas eigener Bruder! Unheil genug, aus blinden Zufällen entsprungen! aber noch nicht genug für die erlösungsbedürftige Ahnfrau und den Dichter. Den Schicksalsdolch, der einst die erste Gräfin Borotin niedergestreckt, reißt Jaromir, magisch von seiner blitzenden Scheide angezogen, vom Pfeiler herab, und zum Kampf mit den Verfolgern der Räuber hinausstürzend, tötet er mit ihm unwissend gerade den eigenen Vater, der sich den Soldaten trotz seiner Jahre und seiner hohen Stellung angeschlossen. „Dieser war es, dieser Dolch?" flüstert der Sterbende —

„Ja, du bist es, blutig Eisen,
Ja, du bist's, du bist dasselbe,
Das des Ahnherrn blinde Wut
Tauchte in der Gattin Blut.
Ich seh' dich und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn getan.
Tiefverhüllte finstre Mächte
Lenkten seine schwache Rechte."

Die Geschicke vollenden sich. Berta endet im Wahnsinn, Jaromir an der Brust des ruhelosen Gespenstes, das seiner Geliebten so unheimlich gleicht und das die Arme nach ihm ausstreckt, eben als die Wächter des Gesetzes nahen, um ihn zu verhaften. Damit ist das Schicksal ersättigt; der Schemen selbst schließt des Hauses Pforte zu.

„Nun wohlan! es ist vollbracht
Durch der Schlüsse Schauernacht,
Sei gepriesen ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause —",

in die Ruhestätte des Todes, wo jetzt ihr ganzes Geschlecht vermodert.

Sehen wir einmal von dem Gespenst ab, das augenfällig Realität für sich hat und das der Dichter mit gleichem Rechte beschwören durfte wie Shakespeare den Schatten des alten „Hamlet", die Don Juan-Dichter und -Komponisten das Standbild und alle Poeten sonst, von Äschylus bis auf die neuesten, ihre Gespenster — sehen wir von ihm als solchem ab, denn an und für sich hat es mit der Schicksalsidee nichts zu tun — aber waltet wirklich nicht in der Dichtung eine außerhalb der Menschennatur stehende Macht, gegen die unsere Empfindung sich sträubt, die wir nicht anerkennen können und wollen, weil sie unsern sterblichen Augen nicht als Gesetz und Ewigkeit, sondern als Zufall und blinde Laune erscheint? Und besteht nicht eben das Walten des Fatums darin, daß es solche von dem Wollen des Menschen unabhängige Zufallsverbindungen benutzt, um unsre Geschicke in einer Weise zu wenden, wie unsre eigne Berechnung, unsre Kraft und Leidenschaft es nie vermocht hätte? Ohne allen Zweifel. Daß dahinein ein Moment des Glaubens spielt, ist wohl auch sofort klar. Denn es kommt ganz auf den Hörer oder auf die Stimmung an, die der Dichter diesem vermittelt, ob solche „Zufälle" im speziellen Sinne für uns „Zufälle" sind und bleiben sollen, also bloße mechanisch eintretende Komplikationen, die keinerlei höherer Ordnung dienen; oder ob eine überirdische Macht sie lenkt und Pläne mit ihnen verfolgt, die sich der menschlichen Einsicht entziehen. Je mehr aber solche Zufälle sich in einer gewissen Richtung, nach einem Grundgedanken bewegen, je planvoller sie uns demnach erscheinen, um so mehr werden wir den Eindruck des Fatalistischen erhalten — und dies ist der Fall der „Ahnfrau". Alles, was in ihr geschieht, dient ganz wie die Begebenheiten, die bereits vor dem Drama liegen, einem einzigen Plan: der Vernichtung des Borotinschen Hauses, zu der die Ahnfrau selbst die blutlose Hand bieten muß. Was die Menschen nicht nur nicht wollen, ja was sie mit aller Kraft abwehren würden, wenn sie es kommen sehen und wenden könnten, das will das Schicksal, und dies ist es schließlich ganz allein, das seinen Willen durchsetzt.

Dabei braucht das, was wir die „Willensfreiheit" der

Menschen nennen, gar nicht aufgehoben zu sein. So töricht ist kaum ein einziger Poet gewesen, daß er seine vom Fatum geleiteten Personen des Anscheins der Freiheit und Ungebundenheit in ihrem Handeln beraubt hätte. Das Schicksal lähmt sie nie oder doch höchst selten, es lenkt sie nur, ohne daß sie es spüren, und der begabtere Dichter wird ihren Charakter immer so gestalten, daß derselbe in einem gewissen Verhältnis zu dem über sie hereinbrechenden Schicksal steht und es, sofern es ein trauriges oder tragisches ist, bis zu einem gewissen Grade selbst verschuldet zu haben scheint. Aber auf diesen Schein der Freiheit kommt es auch gar nicht an, um so weniger, als er auch in solchen Fällen, wo die Menschen völlig ungehindert, ohne die Bestimmung des Fatums, handeln, doch vor der strengen Betrachtung niemals Stand hält, sondern immer und überall nur Schein bleibt. Denn ob man an die Stelle des „Schicksals" nun das „angeerbte Blut" setzt, das Grillparzer in der Vorrede zur „Ahnfrau" für die tragische Verwicklung seiner Personen verantwortlich machen möchte, ob man von dem immanenten Gesetz in der Brust der Menschen oder von der allweisen Gottheit redet, ohne deren Willen nichts auf Erden geschieht — immer folgen doch die Kinder des Staubes einer unvermeidlichen Macht, die zu beugen über ihre Kraft hinaus geht, und aus dem Zirkel des Kausalitätsgesetzes hat sich noch kein Denker befreit. Moralisch wie ästhetisch gibt diese Erkenntnis für unser Urteil jedoch nicht den Ausschlag. Für unser sittliches Empfinden genügt es, daß wir uns in jedem Moment praktisch frei fühlen, und die Verantwortung für unsere Taten wälzen wir nur dann ab, wenn eine krankhafte Störung uns zu einer normalen Entschließung unfähig gemacht hat — ästhetisch aber sind wir befriedigt, wenn den Menschen so geschieht, wie ihnen nach ihren Taten geschehen mußte. Daß die äußeren Mächte sie mitbestimmen helfen, leugnet dabei niemand, aber wir wägen im Leben wie in der Kunst wohl ab, wie weit dieser Einfluß in den Kalkül hätte mit eingerechnet werden müssen oder dürfen, oder wie weit er ganz außerhalb der natürlichen Berechnung liegt. Geschieht dies letztere, tritt etwas Ungewolltes und Unerwartetes in die Bahn der Menschen, dann reden wir im Leben

nicht mehr von Freiheit und Verdienst, sondern von Glück und Unglück — und legt sich die feindliche Macht so tückisch in den Weg der Menschen, daß sie sein Verderben herbeiführt, dann sprechen wir, wenn der Dichter gleichsam den Anwalt dieser Verderberin macht und an dem Untergang seiner Gestalten sein ästhetisches Vergnügen hat, vom Fatalismus, vom Schicksal und der Schicksalstragödie. Also nicht die Bestimmung des Menschenloses durch höhere, unlenkbare Einflüsse (sei es nun der Gott über den Wolken oder in der Brust des Menschen, der sie übt) genügt schon, um diesen Begriff festzustellen — eine solche Bestimmung findet in jeder Religion, jeder Philosophie, jeder naturwissenschaftlichen Lehre ihren Platz — sondern die ganz unberechenbare, grausame Art der höheren Macht, die Menschen gegen ihren Willen und ihr Interesse einem von ihr entworfenen, oft ganz abenteuerlichen und unvernünftigen Plan dienstbar zu machen, bestimmt den Begriff des „Schicksals" im Drama.

Erweckt nun ein solches „Schicksal" in allen Fällen unser Mißbehagen? Nicht unbedingt. Es kommt darauf an, wie es sich äußert und wie weit der Dichter und seine Menschen gleichsam mit den dunklen Gewalten verbündet und auf ihren Ton gestimmt zeigt. Der „König Ödipus" ist ohne alle Frage eine Schicksalstragödie; der Held ist zwar von jener kühnen und stolzen Art, die den Blitzstrahl gar leicht auf ihr Haupt herablenkt, aber sein hochgestimmter Mut steht zu den Greueln, die ihm widerfahren, doch nicht entfernt in Beziehung. Wie kann er auch nur ahnen, daß der Mann, dem er im phokischen Engpaß auszuweichen sich weigert und den er im Streite erschlägt, sein eigner Vater ist? daß er in der Witwe des thebanischen Königs seine eigene Mutter zum Weibe gewinnt? Zwar hatte ein Orakel ihm dies Fürchterliche geweissagt, aber um ihm zu entgehen, verließ der Ahnungslose ja Korinth und seine Pfleger, die er für seine leiblichen Eltern hielt. Nicht die Tötung irgend eines beliebigen Mannes, nicht die Heirat irgend einer verwitweten Königin rächt sich an dem kühnen Besieger der Sphinx — daß es Vater und Mutter waren, das schmettert ihn zu Boden und stürzt ihn in die Nacht der Blindheit, das Ungewollte, scheu Gemiedene

wird sein Untergang. Nun nimmt aber der Grieche auch das ärgste Leid, das ihm widerfährt, so zwiespaltlos wie ein Verdientes aus der Hand der Götter, daß dies hohe Gefühl der Einheit des Menschen mit dem himmlischen Willen sich auch auf den Zuschauer überträgt und wir, von dem großen Ton der Dichtung nahe an die Pforten der Ewigkeit geführt, hinter denen die Schicksale der Sterblichen gewogen werden, erschreckt und ergeben mit dem Getroffenen unser Haupt vor dem Unfaßbaren beugen. Wir sagen uns, vom Dichter so gestimmt wie sein Held, daß nicht in der kleinen Menschenbrust allein die Mächte walten, die uns den Königsmantel oder das Leichentuch weben, und vor der unberechenbaren Herrscherin, die unsere Pläne wie die Steine eines Brettspiels durcheinander wirft, begeben wir uns zitternd unserer ärmlichen Freiheit. Zitternd und dennoch erhoben! Wir lernen vor einem Gesetze verstummen, das wir zwar nicht verstehen, dem wir aber, wie es allmächtig ist, auch jedes Recht zuerkennen. Es weiß mehr als wir, sagen wir uns, es wird weise sein — und die Haltung der Dichtung ist es, die dies Gefühl in uns wirkt.

Ganz der nämliche Eindruck ist es, den die „Braut von Messina" hervorbringt, eine Schicksalstragödie wie der „Ödipus". Auch in ihr handeln die Menschen frei, das heißt: ihre Taten sind auf ihre psychologischen Eigenschaften gepflanzt, und sofern sie von den dunklen Orakeln Kunde haben, suchen sie ihnen auszubeugen, wie Ödipus es tut. Aber auch in ihr steht das Ärgste, was geschieht, außerhalb der Berechnung und des Willens der Menschen. Wenn Cesar den Manuel, seinen Bruder, den er doch kennt, niederschlägt, dann begeht er freilich eine furchtbarere Tat als Ödipus mit der Tötung des ihm völlig unbekannten Lajos — aber den tragischen Stachel erhält diese Tat erst dadurch, daß das eifersüchtige Blut sich hier um eines Weibes willen regte, das, von beiden Brüdern geliebt, die — Schwester derselben ist. Das macht den heißblütigen Cesar bis ins innerste Mark erbeben, das läßt ihn die eigene Mutter verfluchen, das bringt über das stolze Fürstenhaus den trostlosesten Jammer, der keine andere Zuflucht als das Grab kennt. Verdrießlich gesellen sich zu diesem großartigen Walten des Schicksals allerdings kleine

Zufallsintrigen, die den Eindruck abschwächen: Manuel erfährt von der Mutter alles, was Cesar nicht hören darf, und jener verläßt die Bühne immer gerade dann, wenn eine Aufklärung erfolgt, die ihm alles erhellen, die Braut als seine Schwester bezeichnen und die ganze Katastrophe verhüten würde. Denn auch der Brudermord bliebe natürlich ungeschehen, wenn der Schleier von Beatricens Herkunft früher gehoben würde. Das sind die Skrupel, an denen man sich mit Recht stößt — der fatalistische Geist des Dramas wird aber auch hier so ganz, und mehr noch als im „Ödipus", durch die vermessene Sicherheit der Handelnden, der Mutter zumal, hervorgerufen, und auf so hohem Kothurn, so nahe den Wolken schreiten diese Menschen einher, daß wir uns nicht wundern, daß „der zündende Donner" sie trifft und der Ausgang „die Wahrhaftigen lobt", die über den Sternen mit dem Erdengewürm verfahren, wie es ihnen beliebt, und gerade die Sichersten am tiefsten darniederwerfen. Wenn sich im letzten Akt über dem Haupt der Fürstin alle Schläge auf einmal erschütternd entladen, dann erbeben auch die Herzen der Hörer vor dem Ewigen; wir bäumten uns mit der stolzen Frau gegen seine Tyrannei auf, wir geben uns auch mit ihr überwunden, und gestehen jene tragische Wirkung der Zermalmung und Erhebung zugleich zu, die gerade in dieser Tragödie, wie Goethe und Schiller übereinstimmend meinten, die Bühne „zu etwas Höherem" geweiht habe.

Wäre denn nun das Schicksal in den so viel verlästerten Dramen Houwalds, Müllners, Werners von keiner anderen Art als das des „Ödipus" und der „Braut von Messina"? Prinzipiell nein. Und das ist nicht deutlich genug zu betonen. Prinzipiell will es ganz dasselbe, was jenes will; es macht die Menschen schuldlos schuldig, und wenn sich in ihnen eine böse Leidenschaft regt, dann legt es dieser so künstliche Schlingen, daß sie sich darin verfängt und Taten begeht, die sie weder will noch ahnt. Wenn im „König Ödipus" der Zufall den Helden gerade mit seinem Vater in dem Engpaß zusammenführt und ihm ahnungslos die Mutter vermählt, wenn es Manuel und Cesar die totgeglaubte Schwester finden und bräutlich lieben läßt, so

führt es, ebenso unberechenbar, den jungen Kurt Kuruth im „Vierundzwanzigsten Februar“ gerade in dem Augenblick in das Haus der Eltern (die ihn nicht erkennen), als diesen die Gewißheit geworden, daß sie um einer Schuld willen, die sie nicht bezahlen können, ausgepfändet und in die Fronfeste geschafft werden sollen; und ahnungslos macht es den Alten zum Mörder seines mit Geld beladenen Sohnes. In allen diesen Fällen resultiert das Schicksal der Helden nicht aus ihrem Charakter allein oder doch vorwiegend — in ihnen allen sind die äußeren Gewalten stärker als die Menschen, und nicht für, sondern wider diese kämpfen die fatalistischen Dämonen. Daß trotzdem der Eindruck bei Zacharias Werner und seinen Schicksalsgenossen ein so ganz andrer als bei jenen großen Dichtern ist, das liegt vorwiegend an dem Unterschied ihres dichterischen Könnens. Wenn Sophokles und Schiller uns auf die höchsten Höhen der Leidenschaft führen, wenn ihre Gestalten mit dem „Riesenmaß der Leiber“ und des Willens über die Niederungen der Sterblichen emporragen, wenn der Ton ihrer Dichtungen von einer düstren Hoheit und Würde und der Himmel in ihnen gleichsam schwarz verhangen ist — dann häufen die unbedeutenderen Dichter alles Kleinliche und Niedrige zusammen, um uns zu verstimmen. Dort folgen wir ergriffen den Geboten einer höheren Gewalt, die sich im Donner verkündet, hier sehen wir das Schicksal wie ein Trödlerweib mit altem Gerät hantieren, das die Menschen zu Fall bringt, und Messer, Sensen, Dolche und jeder mögliche irdische Krimskrams werden personifizierte beseelte böse Geister. Am vierundzwanzigsten Februar hat der alte Kuruth einst seinem Vater, der von der mit dem Sohn heimlich vermählten Schwiegertochter nichts wissen wollte, ein Messer an den Kopf geworfen, ein Messer, mit dem er soeben seine Sense geschliffen — und diese Sense trägt der bald darauf unter Flüchen geborene Sohn der jungen Frau als Malzeichen auf dem Arm. Am vierundzwanzigsten Februar hat dieser Knabe, siebenjährig, sein zweijähriges Schwesterchen mit demselben Unglücksmesser abgeschlachtet, weil er seiner Mutter beim Töten eines Huhnes zugesehen und daraus ein Spiel hat machen wollen! Und selbst das Huhn hat vor diesem entsetzlichen

Kinderstreich seine fatalistische Rolle spielen müssen. „Entgegen krisch es mir, das Huhn," erzählt Frau Trude Kuruth in schrecklicher Rückerinnerung,

„Wie Fluch, wie Vater, als er röchelnd nun
Im Sterben lag" —,

der einst mit dem Sensenmesser am Kopf verwundete Großvater des jungen Kurt nämlich. Und am vierundzwanzigsten Februar kehrt dieser Kurt, ein gemachter Mann, aus der Fremde zurück, um mit demselben Messer von seinem Vater ins Jenseits befördert zu werden! Das ist nicht nur ein wahrer Rattenkönig von winzigen und albernen Zufällen, das wirkt so widerwärtig spukhaft, daß wir, weit davon entfernt, uns erschüttert und erhoben zu fühlen, uns höchstens „gruseln" — wenn nicht die Heiterkeit über die Banalität dieser Mittel oder die Empörung über den Poeten den Sieg davonträgt. Wir wollen nicht von einem solchen Gespenst genarrt werden, wie es unsichtbar im Bereich des vierundzwanzigsten Februar zu walten scheint, von einem Gespenst, das sich in einen lockergewordenen Kleiderhaken setzt, um diesen und mit ihm das schreckliche Messer von der Wand zu schleudern. Es beengt uns, aber es entrüstet uns noch mehr, daß von solchem Brimborium, das aufs Haar dem spiritistischen Arsenal von Spieltischen, Guitarren, Bratenpfannen und Kaffeekannen gleicht, unsere Entschlüsse und Taten abhängig gemacht werden sollen, und wir würden dem Dichter auch dann nicht folgen, wenn er uns weniger oft mitten aus der schaurigsten Stimmung auf den Boden der platteſten Prosa versetzte. Dort, bei Sophokles, bei Schiller hatten wir das Gefühl, daß das Schicksal eine „dira necessitas", eine furchtbare Notwendigkeit sei, der nicht zu entrinnen war. Eine Notwendigkeit aber kann unsrem sittlichen Empfinden nicht zuwiderlaufen, und moralisch wie ästhetisch ist uns mit dem obersten und letzten Richtwort genug getan, daß ein Weltgesetz, ob in, ob über uns verkündigt — und eben dies Gefühl der Unanfechtbarkeit der wirkenden Kräfte fehlt uns bei einer Schicksalskomödie wie dem „vierundzwanzigsten Februar" gänzlich.

Ganz ähnlich steht es mit Houwalds „Leuchtturm", mit Müllners „Schuld", ganz besonders aber mit dieses Autors „neun-

undzwanzigstem Februar", der zu dem Abgeschmacktesten gehört, was je geschrieben worden. Eine widrige Überspannung der Gefühle, ein ewiges Träumen, Ahnen, Erschrecken, Blut- und Leichen-Sehen, daß einem schon schlecht wird, ehe die eigentliche Verwicklung sich klarlegt, die auch hier an einem unglücksvollen Kalendertage und an den kleinlichsten Irrtümern hängt. Der Bruder hat seine Schwester, die bei einem Ohm ungekannt unter fremdem Namen lebte, weil sie, ein Sündenkind, vom Vater verborgen gehalten wurde, zur Ehe genommen und erfährt nun nach langen Jahren von demselben Oheim sein entsetzliches Schicksal. Er erblickt eine Strafe für den Starrsinn darin, den er seinem Vater einst entgegengesetzt, als dieser ihm seines jetzigen Weibes Hand begreiflicherweise verweigerte, und glaubt die Sühne dadurch vollkommen machen zu müssen, daß er auch noch seinen kleinen Sohn tötet, um auf dem Rade alles auf einmal abbüßen zu können. Ist es aber bei Zacharias Werner der eigentliche dramatische Apparat, der uns mit seinen plumpen und kleinlichen Mitteln um jeden tragischen Eindruck bringt, so ist es bei Müllner vor allem die Sprache, die der spukhaften Mystik und dem visionären Traumleben seiner Menschen zum schreienden Trotz das trivialste Fibeldeutsch redet.

„Hör', wenn du nicht wolltest keifen,
Möcht' ich wohl das Messer schleifen" —,

mit diesen Versen schickt sich der kleine Emil an, den Stahl zu wetzen, der ihm später die zarte Brust durchbohren soll. Die Geschichte ihrer Verlobung erzählen Walter und Sophie-Agnes dem unerkannten Onkel also:

Walter.

Als ich achtzehn Jahr alt war,
Wollte Vater für mich wählen —

Sophie.

Ja, ein Mädchen mit zehntausend bar.

Walter.

Die hier, eine Waisʼ und arm,
Die der Vater hergenommen,
Seit die Mutter litt am Star,
Machte mir den Fleck da warm [scil. das Herz]
Und sie suchtʼ ich zu bekommen.

Sie war schön wie Milch und Blut,
Und ihr Herz hing an dem meinen.
Vater war ihr herzlich gut,
Hielt wie Kind sie; doch vereinen
Unsre Hände? nein, da war
Er kein Vater, ein Barbar!

Und als die Entdeckung sich nun vorbereitet, als der Hausherr in Erinnerung an ein ertrunkenes Töchterchen Tränen vergießt, da bemerkt seine Frau zu dem immer noch nicht demaskierten Oheim:

„Hier müßt ihr euch dran gewöhnen,
Thränen ist mein Name."

„Wie?" fragt der Fremde entsetzt, und der Dialog nimmt seinen Gang:

Sophie.
Vater Horst hieß mich Sophie,
Agnes Thrän bin ich getauft.

Fremder (außer sich).
Agnes Thrän? — Und wo erzogen?

Sophie.
In Gemind beim Oberpfarr.

Walter.
Alter Herr, ihr seid ja starr.

Fremder.
O, so stürzt heran, ihr Wogen,
Schuld wie Unschuld decke, Strom! —
Walter! Ich bin euer Ohm,
Euer Weib ist eure Schwester.

Es gibt gewiß nicht viel Platituden, die weniger Anspruch auf Metrum und Reim erheben dürften als diese. Sie sind einfach schauderhaft!

Mit Dichtern dieses Schlages nicht in einem Atem genannt zu werden, mußte dem jungen Grillparzer freilich eine Ehrensache sein. Aber wie hoch er sich auch dichterisch über sie erhob — in der grundsätzlichen Stellung, die er (oder Schreyvogel, der nach Grillparzer nun einmal die größere Hälfte der Schuld zu tragen und zu büßen hätte) dem Schicksal in der „Ahnfrau" zuweist, gehörte er zu ihnen. Wohl auch zu Sophokles und Schiller!

Aber leider war er in der Behandlung der Zufälle, deren sich das Fatum zum Sturz der Borotin bedient, jenen verwandter als diesen. Das beweist ein einziger Blick auf die Handlung. Durch die schmalsten Ritzen und Spalten muß sich das Schicksal den Weg bahnen, und die kleinlichsten Vorkommnisse sind es, die ihm den Sieg verschaffen. Wenn das königliche Haupt des Ödipus, die Fürstin von Messina und ihre hochstrebenden Söhne den Neid der Götter herausfordern — was können die Unsterblichen von dem hinfälligen Grafen Borotin und seiner zarten Tochter wollen? Solche Naturen reizen das Schicksal nicht. Auch ist der Horizont nicht weit, frei und wetterträchtig genug, und so meisterlich die unheilschwangere, schwüle Stimmung des Ganzen gleich in der Expositionsszene getroffen ist: alles in allem haben wir doch den Eindruck, daß wir die Gewalt, die hier regiert, nicht über, sondern unter der Erde suchen müssen. Mit den Göttern hat sie nichts gemein. Diese Moira ist ein Gespenst wie die Ahnfrau. Bald scheint sie eins mit der Gottheit zu sein, bald kreuzt sie deren höhere Pläne, und was sie die Menschen wider deren Willen tun läßt, wird ihr Verderben. Ohne es zu wollen liebt Berta in dem vermeinten Herrn von Eschen, dem Gast des Schlosses, den Hauptmann der Räuber und ihren eigenen Bruder; ohne es zu wollen, tötet Jaromir in seinem gütigen Beschützer seinen eignen Vater. Das genügt schon zur Schicksalstragödie. Daß die Ahnfrau die Geschäfte des Schicksals besorgt, ist dabei keineswegs gesagt, geschweige denn ist es nötig. Oft scheint sie zu warnen und zu helfen, oft gibt sie sich als die düstere Vollstreckerin des höheren feindlichen Willens, oft scheint sie dem göttlichen Willen zu dienen, und jedenfalls ist sie nicht konsequent. Im übrigen erfüllt sie das Amt, Stimmung zu machen und Grauen zu verbreiten. Sie legt sich würgend wie ein Alp auf unsre Brust, sie ängstigt uns mit wimmernden Klagetönen, aber sie macht uns nicht frei wie das Wetter im „Ödipus“ und der „Braut von Messina“. Und was sie auch tue, wir verwünschen sie und die tückische Moira des Stücks, wie wir den Schicksalsspuk des „vierundzwanzigsten Februar“ verwünschen (mit dem die „Ahnfrau“ auch das fata-

listische Mordwerkzeug gemein hat) — ja wir verwünschen sie noch mehr, weil ein Dichter uns mit seiner ganzen Kraft in ihre niedrigen Reiche gebannt hat, ein Dichter, mit dem verglichen die Houwald und Müllner doppelt armselig erscheinen.

Denn das verkenne wer mag! Hier regen sich die Schwingen des Genius, und auch in der bewunderungswürdigen, der deutschen Bühne so vollkommen angepaßten Technik des Stücks spürt man ihre Kraft. Wie sich die Handlung auf dem engsten Raum zusammenballt, wie sie wächst und schwillt, wie die theatralischen Hülfen (der Schuß gegen Ende des zweiten Aktes) unsere Spannung unheimlich steigern, bis der immer im gleichen Bette verharrende dramatische Strom uns in seine wildesten Wirbel zieht — das ist nicht das Ergebnis kluger Berechnung, handwerksmäßig gewonnener Routine, o nein! das ist ganz so intuitiv gewonnen wie Schillers Technik in den „Räubern" und in „Kabale und Liebe", und es trägt die nämlichen, bei aller Leidenschaftlichkeit und poetischen Ungebundenheit großen und formvollen Züge. Das fühlte und wußte Grillparzer selbst, und mehr als einmal hat er in seinem langen Leben Zeugnis für seine grenzenlose Verehrung Schillers abgelegt. In einem Brief an den Schiller-Verein in Leipzig (aus dem Jahre 1855), der ihn zum Ehrenmitglied ernannt, bekennt er, daß es keinen größeren Verehrer Schillers in Deutschland gebe als ihn. „Seine Ansichten sind immer natürlich und selbst sein Übernatürliches ist immer ein solches, das durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt; so ist seine Form geradezu musterhaft." Und ebenfalls nach Leipzig sind (aus dem Jahre 1859) die Worte an Wilhelm Roscher, den damaligen Dekan der Universität, die Grillparzer zum Ehrendoktor ernannt, gerichtet: „Ja, mein Herr, wenn meine Arbeiten nur irgend einen Wert haben, so haben sie ihn dadurch, daß ich, ohne mich durch Spekulation und falsche Gründlichkeit irre machen zu lassen, immer den Weg gegangen bin, den Schiller uns Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet hat." So sprach einer der größten Dramatiker deutscher Zunge zu einer Zeit, als ihm zum Besitztum der Über-

zeugung geworden war, was ihm der Genius unbewußt und ungewollt zugetragen. Denn als er die „Ahnfrau“ schrieb, hatte er sich, so wenig wie Schiller zur Zeit der Räuber, durch keinerlei dramaturgische Praxis eine Technik äußerlich aneignen können. Er fand das Richtige im Traum. Die Entdeckung Bertas, Jaromir sei der gefürchtete Bandit, der Beginn ihres Wahnsinns, der Schluß — welch' meisterliche Theaterszenen! Und wie ist alles umlagert von einem undefinierbaren poetischen Duft, der uns in jeder Ecke, in jedem Winkel ein Schrecknis vermuten läßt! Eine Poesie des Grauens, wie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sie aus seinem Geisterreich nicht sicherer beschworen hat, eigentümlich vermittelt durch die hastende Sprache, die bereits den künftigen großen Dichter ankündigt. Sehen wir einmal von ihrer metrischen Seite ab (von der noch zu reden ist) — so wallt in ihr eine jedes kleine Wort durchdringende Leidenschaftlichkeit, die dennoch von aller zerstückelnden Unruhe fern ist. In großen oft raschen Schritten bewegen sich bei Grillparzer Rede und Aktion, aber er hält die letztere doch immer so sehr am Zügel, daß jene Zeit hat, sich auszuatmen. Der knappe, bloß sachliche Ausdruck, der Dialog schlechtweg ad rem ist nicht seine Sache. Er verlangt bei dem zielbewußtesten Drängen zur Hauptsache doch Fülle und Melodie des Wortes: nicht keuchend soll sich die Sprache überstürzen; und darin zeigt er sich als der geborene dramatische Poet, der eben noch mehr als der bloße Dramatiker, geschweige denn der Theaterschriftsteller ist, darin kündigt sich in ihm wie in jedem Dichter der Lyriker an. Aber es erging Grillparzer darin wie Schiller, der auch, wie nicht erst dargetan zu werden braucht, ein dramatischer Dichter im großen Sinne war: das Lyrische haftete bei beiden am Dramatischen, es war der Odem ihrer Dramatik. Ist Schiller im rein Lyrischen niemals groß, so ist es auch Grillparzer nicht, aber über seinen Handlungen schwebt, von ihnen unzertrennlich, der weichste, wohligste Hauch des Poetischen, der auch seinen bewegtesten Dramen Glanz und Farbe, Maß und Schönheit verleiht. Und je weiter er auf seiner dichterischen Bahn fortschritt, je mehr liebte er es, im Drama — zwar nicht vom Ziel abzuschweifen (das tut er niemals!), aber

doch anzuhalten, hier einen Zweig, dort eine Blume zu pflücken und auf die Marksteine der Handlung einen vollen lyrischen Kranz niederzulegen. Solche lyrischen Gipfelungen sind u. a. des Oberpriesters herrliche Worte über die „Sammlung" im dritten Akt der „Hero" und (enger noch mit dem Thema der Dichtung verbunden) Rustans Gruß an die Sonne, die ihn von jedem Streit und Druck befreit.

Diese Wirkung des Wortes ist aber in einem Drama wie die „Ahnfrau" um so höher anzuschlagen, als es doch eben ein Jugendwerk, die Dichtung eines Werdenden war, und als ihr durch den vierfüßigen Trochäus, den Grillparzer, als gelehriger Schüler der Spanier, für sie wählte, mancherlei Gefahren erwuchsen — Gefahren, die auch in seinen späteren trochäischen Dichtungen nie völlig überwunden wurden. Wie in Grillparzers Natur nüchterner Verstand und heißeste Empfindung neben einander lagen, wie er mit Vorliebe Naturen zeichnet, in denen, wie in ihm selbst, Klugheit und Leidenschaft sich verbinden, so mischt sich auch in seine dichterische Rede oft unerwartet und erkältend eine trockene Bemerkung, ein kluger Gemeinplatz, der im Verse doppelt gefährlich ist. Bertas subtile Unterscheidung:

„Und bin ich nicht wirklich schuldig,
Wenn auch nicht als Grund des Zornes,
Ach, doch als sein Gegenstand?"

steht auf diesem Blatte, und eine ganze Reihe gleichgearteter Prosaismen, die mit dem Dichterischen nichts zu tun haben, ließen sich ihr anreihen. Andrerseits übernimmt sich aber auch das Pathos, wie es in einem Erstlingswerk nicht anders zu erwarten ist, oft und gern im Ausdruck; bald wird es roh, bald schwülstig, und die ungezählten Wiederholungen, die dem Dichter gleichbedeutend mit Verstärkungen erschienen sein mögen, müßten, auf der Bühne gesprochen, der Wirkung der Tragödie höchst gefährlich werden:

„Er mein Vater, er mein Vater!
Ich sein Sohn, sein Sohn, und — ha!
Wer spricht hier? Wer sprach es aus?
— — — — — — — — — —

Wer sprach's aus, sein Sohn und Mörder,
Ha, sein Sohn, sein Sohn und Mörder!",

oder:

„Ich will sehen, sehen, sehen,
Sollt' ich drüber auch vergehen",

oder:

„Bist du jetzt so starr und kalt,
Sonst von heißem Blut durchwallt,
Kalt und starr wie Mörderhand,
Mörder-, Mörder-, Mörderhand."

Natürlich sind unsere Regisseure vorsichtig genug, sie zu beseitigen.

Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß das Metrum den Dichter auf diese Auswüchse gebracht und daß er sich das Verhältnis der deutschen Sprache zum Trochäus dabei nicht genügend klar gemacht hat. Wie kommt es z. B., daß wir über eine Stelle wie die folgende lächeln?

„Dorthin, wo mich niemand kennt,
Wo man mich von Eschen nennt,
Nach dem stillen Gütchen hin,
Dorthin, Berta, laß uns fliehn."

Es ist zwar keine sonderliche Poesie, aber es ist doch auch nichts geradezu Albernes darin enthalten, und in Prosa aufgelöst oder jambisch umgewandelt würden wir uns kaum daran stoßen. Der Trochäus allein ist es, der sie ungenießbar macht, und dies Mißbehagen hat seinen Grund darin, daß unsre Sprache von Haus aus gerade trochäischen Charakters ist. Man braucht nur ein halbwegs geschickter Improvisator zu sein, um einige hundert ungereimter trochäischer Vier- und Fünffüßer am Bande zu haben, und das würde niemandem möglich sein, wenn nicht die trochäischen Wortformen im Deutschen überwögen und wir unsrer Rede einen überwiegend trochäischen Tonfall zu geben pflegten. Zahllose Kinderreime bestätigen diese Erfahrung, und es ist mehr als Zufall, daß der geniale Parodist Wilhelm Busch in seinen Humoresken so oft zum Trochäus greift, als dem geeignetsten Medium für die satirische Nachahmung der plattesten Alltagspoesie. Denn, an sich wohlfeil, an das prosaische Leben geknüpft, bekommt dieser Vers durch den sich rasch einstellenden Reim

einen nicht poetischen, sondern nur lärmenden, klapprigen Ausdruck, der sein prosaisches Wesen nur noch mehr hervorhebt.

„Mancher gibt sich viele Müh'
Mit dem lieben Federvieh,'
Einesteils der Eier wegen,
Welche diese Vögel legen",

heißt es, um nur ein Beispiel für viele anzuführen, bei Busch in seiner klassischen Bubengeschichte „Max und Moritz". Bei längeren Versen verschwindet diese Gefahr der Hackbrettpoesie, wie das schöne Platensche Wort beweisen mag:

„Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort;
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort",

und sie wird sogar zum glänzenden Vorzug, wenn bei kürzeren Maßen die Reime sich verschlingen, also nicht, wie in den obigen Zitaten die Verse 1 und 2, 3 und 4, sondern 1 und 3, 2 und 4 sich reimen — und dies ist das Geheimnis des wundervollen Wortklangs der Schillerschen Trochäen. „Hero und Leander", das „Siegesfest", „Kassandra", die „Klage der Ceres" verkünden uns diese Wahrheit mit goldener Zunge.

„Freude war in Trojas Hallen,
Eh die hohe Feste fiel,
Jubelhymnen hört man schallen,
In der Saiten goldnes Spiel,
Alle Hände ruhen müde
Von dem tränenvollen Streit,
Weil der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit."

Durch diese Behandlung wird der Trochäus für uns erst zum wahrhaft künstlerischen Mittel, denn nun gesellt sich seinem natürlichen, müheloſen Fluß das wechselvolle Reimspiel, das ihn von dem niederen Boden der Prosa emporhebt und das doch von jeder Ziererei fern bleibt, weil es ohne die Verletzung des organischen Satzgefüges (die Schiller sich niemals erlaubt), gleichsam von selbst, unbeabsichtigt einzutreten scheint. Nun bricht sich der gleichmäßige Versschwall an den scharfen Einschnitten, gleichsam den Klippen des Reims und rauscht darum nur um so voller, tönender dahin. Diese mächtigen Wirkungen werden aber doch

nur erzielt, weil eben Schiller im Gegensatz zu so manchen neueren Dichtern, die sich womöglich gar des wohlfeilen Mittels der ungereimten Trochäen bedienen, uns nie und nirgend eine gewaltsame undeutsche Wortumstellung bietet, sondern unsre Grammatik unangetastet läßt, wodurch denn eine Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit des Flusses der gereimten Verse erzeugt wird, die wieder nur das Ergebnis der höchsten Meisterschaft ist. Man höre dazu noch eine Strophe wie diese:

„Seht ihr dort die altersgrauen
Schlösser sich entgegenschauen,
Leuchtend in der Sonne Gold,
Wo der Hellespont die Wellen
Brausend durch der Dardanellen
Hohe Felsenpforte rollt?
Hört ihr jene Brandung stürmen,
Die sich an den Felsen bricht?
Asien riß sie von Europen,
Doch die Liebe schreckt sie nicht."

Ein so gereimter Vers würde nun aber für das Drama nicht taugen, schon seiner regelmäßigen liedartigen Bildung wegen nicht. Eine Dichtung von der Ausdehnung eines Dramas würde sich solche Fesseln, die es auf die Länge der Freiheit berauben, nicht ohne Schaden anlegen dürfen, und Grillparzer hat wenigstens dies sehr wohl begriffen. Er bindet sich darum auch an keine Reimkonstruktion — er schüttet seine Vierfüßer wahllos aus, zumeist ungereimt, dann wieder, wie es der Augenblick gibt, gereimt, zu zweien, zu dreien, vielfach verschlungen — aber auch durch diesen Wechsel entgeht er der im Trochäus selbst liegenden Gefahr nicht ganz, und nur zu oft steht dicht neben seiner herrlichsten Poesie das lächerliche Gespenst der philiströsesten Wirklichkeit. Man höre die Verse der „Ahnfrau" nur einmal aus dem Munde unsrer Schauspieler, beispielsweise der Meininger, die die Tragödie bekanntermaßen in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Welche Mühe mußten und müssen sie sich geben, um den gleichmäßig klappernden Tonfall des Trochäus zu überwinden! Wie müssen sie das rhythmische Gefüge oft klug verdecken und allbekannte Stellen wie jenes Wort Jaromirs „Ja, ich bin's, du

Unglückſel'ge", und was ſich daran ſchließt, Stellen, die die breiteſte Deklamation fordern, nur eben dadurch für die Zuhörer möglich machen, daß ſie den Akzent herabſtimmen und den einfachſten Ton für ſie verwenden. Auch weiß ich noch, wie ſchwer es war, den Schauſpielern des Bremer Stadttheaters vor etwas mehr als zwanzig Jahren die Trochäen im „Traum ein Leben", der auf meinen dringenden Vorſchlag zur Aufführung gelangte, mundgerecht zu machen. Sie nannten ſie Fibelverſe, einen Ringel-Ringel-Roſenkranz für kleine Mädchen, und waren über die Wirkung, die das von ihnen ſchon verloren gegebene Stück dennoch ausübte, nicht wenig erſtaunt. Und unter dieſen Schauſpielern waren ſehr ernſt zu nehmende Künſtler, die ſpäter auf Berliner Brettern an erſter Stelle ſtanden und noch ſtehen. Und dabei konnte ich mir ſelber die Gefahren einiger Verſe auch in dieſer köſtlichen Dichtung nicht verhehlen. Gewiß, über ſolche Schwierigkeiten dennoch zu triumphieren, ſpricht für das Geſchick des Schauſpielers — mehr aber noch, weit mehr, bezeugt es den hohen dichteriſchen Beruf Grillparzers. Hinderniſſe, über welche jämmerliche Versſchmiede, wie Müllner, kläglich ſtolpern, überfliegt er frei und kühn, und wenn uns Bedenken kommen wollen, dann trägt er ſie mit einem melodiſchen Rauſchen des Fittigs ſeiner Rede alsbald wieder von dannen.

Die prinzipielle Frage der Verwertbarkeit oder Unverwertbarkeit des Trochäus für das Drama wird dadurch jedoch weder berührt, noch die Behauptung erſchüttert, daß die poetiſche gebundene Sprache des Dramas der Deutſchen, wenn man von dem Knittelvers abſieht, der zumal für den Ausdruck des Symboliſchen ein ganz unvergleichliches Organ darſtellt, weit mehr die jambiſche als die tröchäiſche iſt, eben darum, weil jene ſich von dem Ausdruck und dem Tonfall der Wirklichkeit am meiſten entfernt. Man braucht nur ein einziges Jambendrama zu prüfen, um ſofort zu finden, daß faſt jeder Vers mit einem einſilbigen Wort, einem Auftakt, beginnt, daß er alſo durch dies Mittel der einſilbigen, weitaus der größten Mehrzahl nach tonloſen Wörter zum jambiſchen künſtlich erſt umgeſchaffen werden muß.

Goethes „Iphigenie“ beginnt:

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines
Wie in der Göttin stilles Heiligtum
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hieher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich wie im ersten fremd.
Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend,
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg,
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
Sich Mitgebor'ne spielend fest und fester
Mit sanften Banden an einander knüpften.“

Der „Carlos“:

„Die schönen Tage in Aranjuez
Sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit
Verlassen es nicht heiterer. Wir sind
Vergebens hier gewesen. Brechen Sie
Dies rätselhafte Schweigen. Öffnen Sie
Ihr Herz dem Vaterherzen, Prinz. Zu teuer
Kann der Monarch die Ruhe seines Sohnes —
Des einz'gen Sohnes — zu teuer nie erkaufen,
Wär' noch ein Wunsch zurücke, den der Himmel
Dem liebsten seiner Söhne weigerte?
Ich stand dabei, als in Toledos Mauern
Der stolze Karl die Huldigung empfing,
Als Fürsten sich zu seinem Handkuß drängten,
Und jetzt in einem, einem Niederfall
Sechs Königreiche ihm zu Füßen lagen —

Ich stand und sah das stolze junge Blut
In seine Wangen steigen, seinen Busen
Von fürstlichen Entschlüssen wallen, sah
Sein trunknes Aug' durch die Versammlung fliegen,
In Wonne brechen — Prinz, und dieses Auge
Gestand: Ich bin gesättigt.

„Wallensteins Tod":

Wallenstein.

Laß es jetzt gut sein, Seni! Komm' herab!
Der Tag bricht an und Mars regiert die Stunde,
Es ist nicht gut mehr operieren. Komm!
Wir wissen g'nug.

Seni.

Nur noch die Venus laß mich
Betrachten, Hoheit! Eben geht sie auf,
Wie eine Sonne glänzt sie in dem Osten.

Wallenstein.

Ja, sie ist jetzt in ihrer Erdennäh'
Und wirkt herab mit allen ihren Stärken.
Glückseliger Aspekt! So stellt sich endlich
Die große Drei verhängnisvoll zusammen,
Und beide Segenssterne, Jupiter
Und Venus, nehmen den verderblichen,
Den tück'schen Mars in ihre Mitte, zwingen
Den alten Schadenstifter, mir zu dienen,
Denn lange war er feindlich mir gesinnt
Und schoß mit senkrecht — oder schräger Strahlung
Bald im Gevierten, bald im Doppelschein
Die roten Blitze meinen Sternen zu
Und störte ihre segenvollen Kräfte.
Jetzt haben sie den alten Feind besiegt
Und bringen ihn am Himmel mir gefangen.

Diese Beispiele werden genügen, und sie sprechen laut genug. Sie belehren uns nicht nur darüber, daß es fast unmöglich ist, einen Vers mit einem jambischen zwei- oder mehrsilbigen Wort zu beginnen, sondern daß auch die trochäischen Formen im Innern der Sätze weitaus überwiegen — wodurch der Beweis erst vollkräftig wird. Ja, dieser erhält noch eine Verstärkung durch den Umstand, daß von den einsilbigen den Vers beginnenden Wörtern eine erhebliche Anzahl, streng genommen, lang ge-

messen werden müßte — worüber die Gewöhnung, die der Metrik gewisse Freiheiten verstattet hat, hinwegsieht. Von höchster Bedeutung wird dieser Umstand aber, wenn dem einsilbigen Wort wieder ein einsilbiges oder deren mehrere folgen. Dann stellt es sich in zahlreichen Fällen heraus, daß jambisch behandelte Wortgruppen streng genommen trochäisch geartet sind, wie in den oben zitierten Dichterworten die Verbindungen: Tret' ich, Wär' noch, Laß' es, Bald im usw. Überwiegend sind jedoch die Fälle, in welchen dem jambischen Auftakt das trochäische Wort folgt: und das ist entscheidend.

Umgekehrt zeigen die trochäischen Verse wiederholt ein trochäisch geartetes Wort sogleich am Anfang. Aus der Fülle der möglichen Beispiele sei auf den oben bereits erwähnten Beginn der Schillerschen „Kassandra" verwiesen, oder auf den „Ritter Toggenburg":

„Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dieses Herz,
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz.
Ruhig mag ich euch erscheinen,
Ruhig gehen sehn,
Eurer Augen stilles Weinen
Kann ich nicht verstehn",

oder, blind herausgegriffen, auf einen der „Sprüche des Confucius":

„Dreifach ist der Schritt der Zeit,
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
Ewig still steht die Vergangenheit."

Auch die „Ahnfrau" bietet reichliche Beispiele, so ein Wort der Berta zu Beginn des vierten Aktes:

„Unglück oder Freveltat?
Unglück ach! und Freveltat!
Reichte nicht das Unglück hin,
Dieses Dasein zu vernichten,
Warum noch den schweren Frevel
Laden auf die wunde Brust?
Warum, du gerechtes Wesen,
Noch mit des Gewissens Fluch
Deinen harten Fluch verschärfen?

Warum, Gott, zwei Blitze werfen,
Wo's an einem schon genug?",

oder Jaromirs Wort aus dem großen Monolog vor der Schloßkapelle im fünften Akt:

„Aber zwischen Stoß und Wunde,
Zwischen Mord und seinem Dolch,
Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen.
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft.
Seines Geistes ganze Kraft,
Seine brüstende Erfahrung,
Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schoß
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Los
Über kommende Geschlechte."

Beginnen aber die Verse mit einem einsilbigen Wort (und solche sind auch unter den trochäischen Metren in der Überzahl), dann wird das nächstfolgende in den seltensten Fällen jambisch, zumeist aber wiederum einsilbig sein, so daß sich dann aus den beiden Wörtern der trochäische Fuß zusammensetzt. Eine zweite Gegenprobe gegen den jambischen Vers und ein neuer Beweis für den Satz, daß der trochäische Rhythmus uns Deutschen geläufig und gewöhnlich, und daß eben darum der jambische, als der ungewöhnlichere, für uns auch der künstlerisch geläutertere und erhabnere ist. Es mag nicht nur Nachahmung der Spanier, es mag auch eine Neigung in Grillparzers Natur gewesen sein, sich von dem Einfachsten, Naturgemäßesten nicht zu entfernen und dies doch durch seine dichterische Kraft vor dem Gewöhnlichen zu bewahren, was ihn zur Wahl der trochäischen Maße im Drama antrieb. Wenigstens entspräche dies den Sympathien, denen man in seiner dichterischen Charakterzeichnung zu begegnen glaubt: er liebt die einfachen, verständigen, fast nüchternen Naturen, die gar nicht auf dem Kothurn zu schreiten begehren, und gerade sie (Hero, Esther) überschüttet er mit dem reichsten Segen seiner

blumigen, süßduftenden Poesie. Und wie diese holden Gebilde zu seinen Meisterschöpfungen gehören, so überwindet er auch im Vers das Unbedeutende und füllt gerade den Trochäus, unter gelegentlicher Rückkehr zu dem platten Boden seiner Herkunft, mit dem goldensten, süßesten Wein seiner Dichtung. Hat er doch kaum je etwas Schöneres geschrieben als Rustands wundervolle Worte in „Der Traum ein Leben“:

„Sei gegrüßt, du heil'ge Frühe,
Ew'ge Sonne, sel'ges Heut!
Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
Und der Nebel Schar zerstreut,
Dringt er auch in diesen Busen,
Siegend ob der Dunkelheit. —
Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel.“

Auf der klaren Höhe dieser herrlichen Dichterworte steht die Sprache der Ahnfrau allerdings noch nicht.

Aber auch Grillparzers Fähigkeit, die Charaktere zu individualisieren, bald mit den sprechendsten Zügen des Genrehaften, das sich dicht mit dem Grillenhaften berührt, bald in größeren Linien, die uns im einzelnen Menschen einen Typus enthüllen — sie ist in der „Ahnfrau“ kaum nur erst angedeutet, und Jaromir insbesondere, von dessen Löwenmut und dämonischer Wildheit uns so schreckenerregende Berichte gegeben werden, tut und spricht vor unsern Augen allzuwenig, was die Wahrheit dieser Schilderungen bekräftigen könnte. Und da drängt sich nun die Frage auf, ob es ratsam war, dem großen Publikum unsrer Tage, dem der Dichter seit dem ersten ungestümen Erscheinen der „Ahnfrau“ längst fremd geworden war, und dem er erst langsam (und seit der Zentenarfeier nicht erfolglos) wieder gewonnen werden mußte, gerade dies Jugenddrama, trotz all seiner Genialität, immer wieder

vorzuführen, wie es die Meininger taten? Wohl gewann der durch Laube in den fünfziger Jahren auf der Wiener Bühne wieder zum Leben erweckte Dichter schon damals immer wachsend Kreis um Kreise, und „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Der Traum ein Leben" erschienen neben der „Medea" und der „Sappho" immer häufiger auf den deutschen Theatern. Aber der größeren Menge ist seine ganze Bedeutung trotz alledem noch lange nicht genügend aufgegangen, und von dem Publikum kleinerer Städte wissen auch die Gebildeten leider nicht viel mehr von ihm, als daß er der Dichter der „Ahnfrau", dieser übelberufenen Schicksalstragödie, ist. Nun hat er aber in seinen späteren Werken mit dem Fatum Müllners, Werners und Houwalds, ja mit dem Fatum überhaupt (mit einer Ausnahme) nie wieder gemeine Sache gemacht, und sie alle bewegen sich in einer so viel höheren, klaren Sphäre, daß man es eben darum als einen Mißgriff empfand, daß von so bevorzugter Seite das Augenmerk gerade immer nur auf die erste und unreifste seiner Dramen gelenkt wurde. Mußte das nicht den Anschein erwecken, als wäre in ihm der echte und rechte Grillparzer zu finden? Wohl berührt sich die Auffassung des Schicksals in der „Ahnfrau" leise mit Grillparzers ganzer Stellung zum Leben (sein Gedanke, der in dem trefflichen Buch „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" von Johannes Volkelt, Nördlingen 1888, überaus fein entwickelt und demnächst noch zu verfolgen ist), aber solchen Beziehungen nachzuspüren, dazu ist weder die Bühne da, noch das Publikum fähig, und will man sich zum Herold eines Genius machen, dann soll man ihn der Welt auch im günstigsten Lichte zeigen! Wohl erregten die Meininger durch die meisterhafte Kunst, mit der sie die Stimmung der Dichtung verleiblichten und uns die Haut schaudern machten, unsere Bewunderung, wohl bewiesen sie durch die nervenquälende Wirkung, die die Tragödie in ihrer Darstellung hervorbrachte, daß nichts übler angebracht ist, als über sie zu lachen und sie mit einem leichten Wort zu den Toten zu werfen — aber mit diesem Erfolg war wohl den Meiningern und wohl der „Ahnfrau", aber nicht Grillparzer gedient, und dessen Ruhm sollte höher stehen als der theatralische Lorbeer und

die Ehrenrettung eines verkannten Stücks. Das alles trotz dem Dichter, dem es bis in sein hohes Alter „immer noch lieb" war und der sogar den Plan erwog, es (fünfzig Jahre nach seinem Erscheinen!) „drucken zu lassen, wie es ursprünglich war".

Schon das zweite große Drama des Dichters versetzt uns wie mit Zaubergewalt in eine völlig anders geartete Welt. Es ist die „Sappho". Hier herrscht bereits jene eigentümliche kontemplative Ruhe, die Grillparzer auch in der heftigsten Bewegung des Innern und der äußeren Handlung nicht verläßt, jenes klassische Maß, das doch niemals starr und kalt wird. Hier schreiten sie schon, seine herrlichsten Gestalten, still und bewegt, belebte Galatheen, durch deren Marmoradern das wärmste Blut rinnt. Noch hat er sich nicht ganz gefunden; noch schlägt sich der Mantel der Sprache etwas zu bauschig um die Gestalten der Tragödie, so daß ihre Konturen darunter gelegentlich verschwinden, noch hat das Wort nicht ganz den süßen individuellen Reiz gewonnen, der für mein Gefühl in der Gestalt der „Hero" am unwiderstehlichsten wirkt — aber wie viele Dramen wären zu nennen, die einen antiken Stoff mit gleicher Hoheit, und doch so durchwärmt, so fern von archaistischer Strenge, so ganz im modernen Sinne behandeln? modern in der Bedeutung der Möglichkeit unmittelbarster Anempfindung der Hörer, denn niemals zwingt uns der Dichter, uns erst auf den Standpunkt einer längst versunkenen Kultur, fremder Begriffe von Sitte und Sittlichkeit zu versetzen, um mit den Personen des Dramas zu genießen und zu leiden, zu jubeln und zu trauern? Die Schicksale des Herzens, des Blutes, der Leidenschaft sind es, die der Dichter in der „Sappho" wie in seinen späteren Werken besungen — diese Schicksale und Gesetze, die in großen Zügen bei allen Völkern, unter allen Himmelsstrichen dieselben sind. Was uns in der „Sappho" im besondern antik anmutet, das ist mehr aus des Dichters eigner, dem Griechentum vielfach verwandter, helle Klugheit und Einsicht mit weicher Sinnlichkeit paarender Seele gewonnen, als aus kulturgeschichtlichen Studien — ganz ähnlich wie Goethe die „Iphigenie" mit dem „antiken" Geist eben nur so weit füllte, wie er ihn selbst empfand, ohne sich im übrigen,

wie genugsam bekannt, um die veralteten moralischen Anschauungen der Hellenen zu kümmern. Diese unbedingte Hingabe der eigenen Empfindung an den Stoff, dieser „moderne" Geist des Kunstwerks ist auch das letzte Geheimnis jeder künstlerischen Wirkung, und bei Grillparzer tritt sie besonders rein und unverkümmert auf. Darum ist er auch trotz einiger Anläufe, die er gemacht und die Österreich ihm schlecht gedankt hat, kein eigentlich historischer Dichter. Das Herz, seine Rechte und seine Kämpfe sind ihm alles, und das rührend einfache tragische Geschick der armen Sappho, die sich auf der Mittagshöhe des Lebens trotz des dichterischen Lorbeers, der sie umrauscht, in der Liebe zu dem schönen Phaon von der jungen anmutigen Dienerin überwunden sieht, gilt ihm mehr als das wilde Ringen um Kronen und Kriegsmacht, um Volksrechte und Glaubensfreiheit. Diese Interessen streifen ihn wohl einmal, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen, und im Grunde sind sie ihm unbequem — erst wo der Begriff des Staates verschwindet, fühlt er sich ganz wohl. Das berührt sich aufs neue mit Grillparzers Charakter und seiner Stellung zum Leben und ist bis zur näheren Erörterung festzuhalten.

Die neue Dichtung brachte dem jungen Poeten Ehren und Auszeichnungen in Fülle. Er genoß sie mit Behagen. Ohnehin war es damals nicht seine Art, den Erfolg wie ein unverdientes Glück schüchtern aus der Hand der Götter entgegenzunehmen. Trotz mancher Zweifel an sich selbst hatte er die Rechte des Dichters schon in der Bühnenlaufbahn der „Ahnfrau" gegen die Kritiker und Theaterdirektoren, die ihm ihre „praktischen" Vorschläge in bezug auf Striche und Änderungen machten, stolz verteidigt. Auch der Resignation seiner späteren Jahre lag immer das mit Bitterkeit gemischte Gefühl des eignen Wertes zu Grunde. Auf die „Sappho" besonders, die er von all seinen Dichtungen am innigsten ins Herz geschlossen hatte, blickte er mit triumphierender Freude. Legte er sich doch, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, in einem längeren Aufsatz den Charakter des Stücks noch einmal wohlgefällig dar. Angriffe wie die Müllners, der ihm bei aller Anerkennung des dichterischen Wertes der „Sappho" doch sehr von oben herab den törichten Rat gegeben hatte, den ganzen

ersten Akt, der die lesbische Dichterin auf dem Gipfel des Ruhms und im seligen Glauben an die Festigkeit und Dauer ihres Liebesglücks zeigt, zu streichen, durfte er getrost verachten. Auch entschädigte ihn überreichlich der fast allgemeine Ausdruck der Bewunderuug, der die Dichtung begrüßte, und dem sich gerade diejenigen, die die „Ahnfrau" am tiefsten herabgesetzt hatten, am wärmsten anschlossen. Fast in alle europäischen Sprachen wurde die „Sappho" übersetzt, und der Größten einer, Lord Byron, schrieb, nachdem er sie in italienischer Sprache gelesen, in sein Tagebuch: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird sich gewöhnen müssen, ihn auszusprechen. Das Trauerspiel ist groß und erhaben. Und wer ist der Dichter? Ich kenne ihn nicht, aber die Jahrhunderte werden ihn kennen. Grillparzer ist groß, antik, nicht ganz so einfach wie die Alten, aber doch sehr einfach für einen Modernen — kurz ein erhabener und anmutender Schriftsteller." Ein im großen und ganzen erstaunlich richtiges Urteil. Erhaben und anmutend — man kann es gelten lassen, wenn man die Einschränkung hinzufügt, daß die Anmut das Erhabene überwiegt und daß ein gewisses Mißverhältnis zwischen den Entschlüssen seiner Menschen und ihren Taten sie weit mehr liebenswürdig als groß erscheinen läßt.

Sehr bald nach dem Erscheinen der ersten Dramen des Dichters wurde denn auch die Bemerkung laut, daß seine Helden zu wenig heroenhaft, daß sie sogar schwächlich und unbedeutend seien, ein Vorwurf, der später dahin ergänzt wurde, daß Grillparzer überhaupt keine Männer zeichnen könne. Es steckt ein richtiger Kern darin. Grillparzer hat seine Freude an jenen Naturen, die „mit dem zahlen, was sie sind", die verdienstlos gefallen, an den schönen Lieblingskindern der Schöpfung. Er sucht diese holden Wesen nicht nur unter den Frauen auf (Melitta, Kreusa, Erny, Mirza), sondern auch unter den Männern, und dem Phaon der „Sappho" ähneln Jason und Leander. Nun sind aber weder jene Mädchen noch diese Männer auf den Platz der tragischen Helden gestellt, und was diese betrifft, so träfe jener Vorwurf, so ganz allgemein ausgesprochen, sie mit Unrecht. Verweilen wir zunächst einmal bei der „Sappho", so ist der schöne

Phaon gewiß ein unbedeutender Mensch. Aber nicht um dieses einen schwachen Jünglings willen tötet sich die ruhmgekrönte Dichterin — sie tut es, weil das Leben ihr das schönste, was es geben kann, die Liebe, versagt und der kalte Glanz des Ruhms die Qual des armen Menschenherzens nur noch erhöht. Und wenn es ein zwar anmutiger, aber durch keine geistige und sittliche Größe hervorragender Jüngling ist, um dessentwillen sie leidet, dann verstärkt sich dadurch die Tragik ihres Geschicks nur noch. Denn diese Liebe, die den Weg durch die Augen nimmt, fragt leider nicht nach dem, was die Menschen verehren — das ganz Unbedeutende bezwingt sie, wenn es nur den Segen der Grazien empfangen hat, und das dämmerhafte, seiner selbst unbewußte Leben übt einen mächtigeren Reiz auf sie als alle Wissensfülle und sittliche Hoheit. Schon dies Verhältnis der (überdies alternden) Größe zu der jugendlichen aber geistig wertlosen Schönheit trägt den Stempel einer allgemein menschlichen Tragik. Fast immer wird die geistige Bedeutung des Liebenden als eine Last von dem Geliebten empfunden werden, und was jenem seiner Meinung nach den Sieg verschaffen müßte, macht ihn vielmehr unterliegen. So wendet sich in Wildenbruchs „Opfer um Opfer" der Held von der älteren, gelehrten Hedwig der jüngeren, einfacheren Christine, Edzard in Fitgers „Hexe" von der in allen Wissenschaften bewanderten Thalea der kindlichen Almuth zu, und auch die Liebe der Fürstin Anna Leonore in des letzteren Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" berührt sich vielfach mit der Liebe der Grillparzerschen Frauen (Sappho, Medea) zu dem unbedeutenden Manne. In Grabbes „Don Juan und Faust" wird das Herz der keuschen Donna Anna durch den frechen, von Kraft und Saft strotzenden schönen Verführer von Sevilla zur Liebe entzündet, während der große Magus mit all seinem Wissen nichts über sie vermag.

Die Tragik hat selbstverständlich ihren tieferen, in der Natur der Dinge liegenden Grund. Es ist nicht nur das reifere Alter, welches Sappho dem Phaon, Thalea dem Edzard, Hedwig dem Professor Wernshausen unbegehrenswert macht. Frauen in diesen Jahren können reizvoller sein als die zarten, noch nicht

erschlossenen Mädchenknospen. Es liegt jedoch im Wesen der Vergeistigung, daß sie sich dem natürlichen Leben und der frischen Empfänglichkeit für den Genuß des Augenblicks entfremdet und es verlernt, sich in die Welt zu schicken. Das Begehren nach dem Glück der Sinne wird sich bei ihr mit dem Gesetz des Gegensatzes dann nur desto stürmischer regen, aber sie wird es nicht festhalten können. Eine geheime Schranke baut sich zwischen ihnen auf. Es ist das Verhängnis des Grabbeschen Faust, selbst wenn er Liebesschwüre stammelt, noch zu philosophieren. Das bezeichnet den inneren Widerspruch. Die Heroen des Geistes sind für den unbefangenen Genuß des Lebens verdorben, und das ist der Fall Sapphos, in der sich das geistige Wesen in der besondren Spielart des künstlerischen darstellt. Es ist nicht allen Genies gegeben, Kunst und Leben so harmonisch auszugleichen, wie Goethe es getan. Man blicke auf Schiller, der weit mehr in seiner hochliegenden Welt zwischen Himmel und Erde, als auf unserm Planeten lebte, man sehe auf Platen, auf Uhland, auf Grillparzer selbst, und nun gar auf jene Unglücklichen, die im heißen Ringen nach einem künstlerischen Ideal am Leben zu Grunde gingen: Hölderlin und Kleist. Man forsche nach dem Privatleben so vieler unser neueren Dichter — wie einsam es ist, wie fremdartig es dem gewöhnlichen Sinn erscheint; man lese die trostlose Auffassung, die Henrik Ibsen von der Stellung des Dichters zum Leben bekennt (in der Vorrede zu „Kaiser und Galiläer", Berlin 1888, von Otto Brahm mitgeteilt), sein Wort „Freunde seien ein kostspieliger Luxus", und man erschrecke vor der Isolierung, in die er sich immer mehr, fast möchte man sagen, hineingearbeitet. Sapphos Schicksal ist kein andres. Auch sie hat sich, je mehr sie künstlerisch gewonnen, dem blühenden Leben entfremdet. „Sie seufzt nach der entschwundenen Zeit, da sie noch

„schen mit runden Kinderwangen
Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen
Die neue Welt mit neuem Sinn betrat",

sie ruft Wehe über den, den der Schatten des Ruhms aus dem stillen Kreise der Seinen lockt, und redet beseligt von dem edlen Gut der Leibesschönheit, „von dem köstlichen Gewinn der Lebens-

luft". Zwar fühlt sie die göttliche Kraft, die ihr eigen ist, aber wenn sie des Jünglings gedenkt, der mit „des Lebens schönsten Blüten geschmückt", vor ihr steht, dann überfällt sie die Scheu, sie zagt und ruft in bezug auf ihn: „Dem Kräftigen gehört die Welt." Also nicht ihr? Fühlt sie sich unkräftig? Doch wohl! Denn als sie nun, die Grenzen ihrer Natur verkennend, die Wonne der ewigen Kunst mit dem Genuß der Minute vereinen will, als das unselige Verhängnis naht, der Geliebte ihr mit jedem Versuch, ihn zu halten, nur fremder, das Verlangen in ihr zur Furie wird, da schließt sie, zur Besinnung zurückgekehrt, mit der Welt auch ein für allemal ab. Nicht abermals rettet sie ihr Leid in die Kunst hinüber, um es dort zu verklären und zu überwinden — nein, sie springt vom leukadischen Felsen in die Meerflut hinab und endet ihren Schmerz mit dem Leben, nicht in Verzweiflung, sondern still und gelassen, ausgesöhnt mit ihrem bittren Geschick.

Es ist im ersten und zweiten Bande dieser „Dramaturgie" wiederholt und besonders bei Gelegenheit der Betrachtung der „Braut von Messina" zur Sprache gekommen, daß das Dramatische mit dem Tragischen nicht verwechselt werden dürfe, daß jenes immer ein Sichbetätigen, dieses immer ein Erleiden sei, das sich ebensowohl an dem Helden des Dramas wie an den Nebenfiguren darstellen könne, aber es ist auch zum öfteren nachdrücklichst betont, daß nicht nur das „Heroenhafte" Anspruch auf das dramatische Heldentum erheben darf. Wie das Tragische sich ebensowohl darin äußern kann, daß eine gewaltige Kraft von dem Widerstand der stumpfen Welt aufgerieben wird, als darin, daß eine schwache Natur dem Leben erliegt, so darf es sich mit demselben Rechte an tatgewaltigen Männern wie Richard III., Macbeth, Carl Moor erproben wie an Naturen wie Hamlet, Heinrich der Sechste, Tasso, Clavigo, wenn nur das Schwächliche und Gemeine durch irgend einen Zug des Ungewöhnlichen und Erhabenen über das Niveau des Lebens hinweggehoben wird: Züge, die sich bei jenen Helden insgesamt, bei dem moralisch haltlosen Clavigo insbesondere in der Wahrhaftigkeit, mit der er gegen sich selbst vorgeht, nachweisen lassen. An

sich wäre es darum noch kein stichhaltiger Vorwurf, wenn man den Helden Grillparzers Entschlossenheit und Tatkraft abspräche, und jedenfalls besitzt die Sappho in der Tragödie davon genug: denn ästhetisch betrachtet ist der freiwillige Tod, den sie wählt, eine Tat, ja es ist sogar eine übermäßige Tat. Wenigstens will es uns Dritten nicht scheinen, als müsse die Zerstörung des Liebesglücks notwendig auch die Vernichtung des Lebens der Heldin nach sich ziehen. Wir freuen uns des schönen, friedvollen Schlusses, der inneren Läuterung der schmerzgewöhnten Dichterin, die zur Siegerin über das widerstrebende Leben wird, dadurch, daß sie es wegwirft, aber wir entbehren doch des Zwanggefühls, das für diese Kollision kein andres als eben dies Ende zuerkennt. Wenn aber dennoch die Dichterin und mit ihr Grillparzer diesen Ausgang als einen notwendigen empfanden, was beweist es? daß in ihrer Natur, in der der dramatischen Heldin wie ihres Dichters — zwar keine Schlaffheit und Weichmütigkeit, aber doch ein Mangel an Widerstandsfähigkeit dem Leben gegenüber begründet liegt, der es ihnen unmöglich macht, sich mit der Welt abzufinden — mit der Welt, wie sie nun einmal ist. Nun erhellt sich das Wort: „Dem Kräftigen gehört die Welt". Er, der unbedeutende, schwache Phaon erscheint der Sappho „kräftig", weil er wohlgemut, ohne Zwiespalt, mit dem großen Strome schwimmt; sie, die im angestrengtesten Siegeslauf alles errungen, was der Ruhm ihr gewähren konnte, die den Dolch nach dem Herzen der jungen Melitta zückt, die gefaßt in den Tod geht — sie fühlt sich unkräftig und entzieht sich dem Leben. Den „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit" nennt Volkelt in seiner feinen Untersuchung diesen Zug der Weltentfremdung, und vielfach trifft diese Bezeichnung zu. Ganz ist das Wesen der Grillparzerschen Helden damit jedoch nicht gekennzeichnet. Auf die Medea z. B. wendet sie sich nur schwer an, und den Rustan in „Der Traum ein Leben" lähmt weniger die Innerlichkeit und Beschaulichkeit seiner Natur, als eine moralische Schwäche. Gemeinsam bleibt aber ihnen allen die Neigung, vor dem Leben zu flüchten, auch wenn dieses nichts Außerordentliches von ihnen verlangt. Das Außerordentliche findet sich vielmehr zumeist in

ihnen selbst. Und gehen sie zu Grunde, so liegt das an der Besonderheit ihrer Natur, die in einigen Fällen grillenhaft (Die Jüdin von Toledo, Banchanus, Kaiser Rudolf II.), in den meisten doch zugleich eine typische Erscheinung darstellt und eben dadurch so erhaben tragisch wirkt: wie die „Sappho" überzeugend beweist.

Sache des Biographen wäre es, nachzuweisen, wie sich diese Eigenart aus Grillparzers eigenem Naturell und seinen Lebensschicksalen erklärt, und die Arbeiten von Kuh, Laube, Fäulhammer und anderen, vor allem aber die unschätzbaren Einblicke, die uns das Grillparzer-Jahrbuch in das Innere des Dichters gewährt, machen es deutlich genug, daß er selber an einem Zwiespalt zwischen Wollen und Tun, Empfinden und Handeln litt. Sein eigenartiges Verhältnis zu Katharina Fröhlich, seiner ewigen Braut, ist allein schon geartet, seinen Charakter zu beleuchten. Die herrlichen „Jugenderinnerungen im Grünen" nehmen ihm doch den pathologischen Zug nicht. Mit ein bischen gutem Willen nur hätten die beiden ganzen Charaktere, die sich nicht wie Hälften aneinander passen ließen, gleichwohl eins werden *können*, ja *müssen*, und doch blieben sie ewig zwei, weil der Dämon in Grillparzers Seele sie schied. Als der Dichter der Mutter der armen Marie Piquot, die ihn, ihren „Tasso", den Ihrigen sterbend noch ans Herz gelegt, starr und eisig gegenübersitzt, unfähig sie zu trösten, da empfindet er selber diese Kälte als einen Bann, unter dem er leidet. Grübelsucht und fieberische Erregung der Phantasie, ein Schwanken zwischen eigener Geringschätzung und Überschätzung, die höchsten Ansprüche an andere und ein oft erbarmungsloser Egoismus mischten sich in ihm und förderten seine Konflikte mit der ihn umgebenden Welt. Der traurige Fluch einer „erblichen Belastung" ruhte auf seinem Geiste, und die Einblicke in das Leben der Seinen, seiner Mutter, seiner Brüder, die uns das Grillparzer-Jahrbuch in seinem ersten Bande gewährt, erfüllen uns mit Schrecken und Rührung. Die weichmütigen Klagen seines Bruders Camillo, die „moral insanity" des jüngsten Bruders Adolf, der sich in die Donau stürzte, um sich vor dem Stehltrieb zu retten, der ihn grausam beherrschte;

der Selbstmord der eignen immer sorgenvollen, unglücklichen Mutter — wie stark mußte der Genius sein, der diesem Elend nicht ganz erlag; und wie gewaltsam mußte der Mensch sich aufrecht halten, der mit der Bürde dieses Leids noch die Bürde dieses Genies zu tragen hatte! Er reiste nach Weimar und trat Goethen, zu dem ihn die Seele zog und der ihn freundlich, fast liebreich willkommen hieß, doch nicht näher: seine Lippen, die von Worten der Bewunderung hätten überfließen mögen, blieben stumm. Die gütig dargebotene Hand des Olympiers läßt er wieder fahren und eilt weiter. Er kommt nach Paris. Wieder bleibt er einsam. Er scheute sich, Bekanntschaften anzuknüpfen. Gesellschaften genierten ihn, und wenn er seiner schlechten Laune nicht nachgeben wollte, verlor er, wie er selbst bekennt, „alle Haltung und Richtung". Einem solchen Manne brauchte es nur noch zu widerfahren, daß die Bühne, die ihm im jugendlichen Mannesalter die vollsten Kränze gewunden, sich mit den zunehmenden Jahren von ihm zurückzog, um ihn der Welt für immer zu entfremden. Ein Mißerfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt" — und die Mitwelt sollte kein Drama von ihm wieder zu Gesicht bekommen. Er machte das Gelöbnis wahr: drei große Tragödien hielt er in seinem Schreibpult bis zu seinem Tode verborgen. Das alles ist oft und gut erörtert worden, aber um das psychologische Rätsel ganz zu lösen, ist von den meisten Erklärern, die sich liebevoll mit Grillparzer beschäftigt haben, eins übersehen worden, worauf der vortreffliche, im Leben vielzuwenig gewürdigte Ferdinand Kürnberger in seinem geistreichen und kernhaften Buch „Literarische Herzenssachen" die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Seine Deutung wird es klar machen, daß nicht Naturanlage und Lebensschicksale allein, auch nicht „österreichische Milde und Passivität" den Zug der Schwäche in Grillparzers dichterischen Gestalten erklären. Es trat noch etwas hinzu, ein politisches Moment; und wenn es oben hieß, der Dichter habe sich in jenen Regionen, wo der Begriff des Staates aufhört, immer am wohlsten gefühlt, dann wird es sich zeigen, daß er allerdings lebhaft wünschen mußte, vom Staate nichts zu hören. Ein Drama des Dichters, das gleich nach der Sappho von ihm

begonnen, obwohl erst zehn Jahre später vollendet wurde, „Der Traum ein Leben", das anfänglich „Des Lebens Schattenbild" hieß, wird uns durch seine künstlerischen Gestalten dies Verständnis leichter vermitteln, und so sei denn die Betrachtung desselben, eines echten Grillparzer trotz des dem Voltaireschen Conte philosophique „Le blanc et le noir" entlehnten Stoffes, vorausgeschickt.

In den Orient versetzt uns das phantastische Märchenstück. Ein Jüngling, Rustan, der in einem stillen Tal, in einer bescheidenen Hütte mit seinen Verwandten fast weltabgeschieden lebt, grollt mit dem Geschick, das ihn zu so idyllischer Untätigkeit verdammt hat. Er schwärmt von Taten, von Ruhm und Größe, und aus den engen Kreisen seines alten Oheims und seiner Muhme Mirza, die das Leben mit ihm teilen, drängt es ihn allgewaltig fort. Er erfährt Mirzas Liebe zu ihm — vergebens, er erbittet sich Urlaub vom Oheim, er muß hinaus ins Leben, in die Freiheit! Sein unruhiger schwarzer Sklave Zanga, der ihn längst angestachelt, soll ihn begleiten. Nur noch eine Nacht Ruhe in der alten Hütte — das hat er dem greisen Oheim geloben müssen. Und so entschläft er denn unter den Klängen der Harfe, unter dem Gesang eines alten Derwisch:

„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schar,
Schatten Worte, Wünsche, Taten,
Die Gedanken nur sind wahr,
Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du tust;
Und kein Wachen, als im Schlafe,
Wenn du einst im Grabe ruhst."

Da steigen an seinem Lager zwei Knaben auf, der eine dunkel gekleidet: der Schlaf, die nächtige Gedächtnis- und Wesenlosigkeit, der andre bunt gekleidet, der Traum, der seine Fackel an der des andern, die verlischt, anzündet. Aus dem Chaos quellen Lichter, Farben, Bilder; sie ordnen und runden sich: er sieht die Gegend von Samarkand, an einem mächtigen Palmbaum ringelt sich eine große goldglänzende Schlange empor, die, wie im Paradiese, auch hier der Ursprung alles Übels werden soll. Was von nun

an geschieht, ist alles Traum. Die reale Handlung wird erst am Schlusse des vierten Aktes wieder aufgenommen; Rustan ist durch seinen Traum geläutert, er entsagt seinen hochfliegenden Plänen und entläßt den Sklaven Zanga. Nach einigem Widerstreben spricht über ihn und Mirza der alte Massud seinen Segen.

Der Traum selbst, der ein geschlossener Vorgang für sich sein könnte, erhält natürlich seine psychologische Bedeutung erst durch den ununterbrochenen Bezug auf das Seelenleben des Träumenden. Nun ist der Held in Samarkand — noch hat er seinen Jubel über die neugewonnene Freiheit nicht ausgeatmet, als er Hülferufe hört: von jener im Prinzip bösen Schlange verfolgt flüchtet der König über die Bühne; Rustan wirft seinen Speer nach dem Untier und fehlt — von der Hand eines andern durchbohrt liegt sie am Boden, und der König ist gerettet. Dieser andre ist eine unheimliche, schattenhafte Figur, „der Mann vom Felsen", der böse Feind des Gewissens, der, wie es im „Wallenstein" heißt, „in des Menschen Brust uns widersteht, durch feige Furcht allein uns fürchterlich". Als solcher soll er Rustan noch manchesmal begegnen. Es ist nun ganz bewundernswert entwickelt, wie der kluge Zanga, der mit dem Helden im Traumgesicht bis zur grotesken Verzerrung wächst, seinen Herrn vermag, sich für den Retter in der Not auszugeben. Anfangs weigert sich Rustan; als aber der dankerfüllte König ihn in seine Arme schließt, hat er doch auch nicht „Nein" gesagt. Schon kann er kaum mehr zurück — da erscheint des Königs Tochter Gülnare, den Vater zu suchen: Rustan sieht sie, und sein Geschick ist entschieden — er will bleiben, will der Retter sein. Da tritt ihm, als er eine Weile mit dem Sklaven allein ist, der „Mann vom Felsen" in den Weg, der vom König seinen Lohn für die Rettung holen will. Rustan beschwört ihn, auf den Ruhm der Tat zu seinen Gunsten zu verzichten, und als jener sich weigert, stößt er ihm den Dolch ins Herz, mit dem der König soeben den vermeintlichen Retter beschenkt hat. Nun sind die Würfel gefallen. Rustan befreit das Land von Kriegsgefahr, aber mit der beängstigenden Schnelligkeit eines Traumgesichts naht auch schon die Entdeckung des Frevels. Wie sollte es auch nicht?

Sind doch alle andern, die dem Rustan gegenüber stehen, Bilder seines eigenen Hirns; wie er, der Träumende, von dem Verbrechen weiß, so nährt er auch die Angst des Entdecktwerdens und beschleunigt in der fieberhaften Erregung des Traums die Entdeckung selbst. Der Leichnam des Erschlagenen wird gefunden; der Vater des Toten, der stumme Kaleb, der für den Träumenden die Züge jenes harfenkundigen Derwisch annimmt, wie der Erschlagene selbst die Züge eines gewissen Osmin, mit dem Rustan in der Wirklichkeit einmal Streit bekommen, klagt den König als Mörder an. Diesem erhellt sich blitzartig der ganze Vorgang: er hat, wie er das Bewußtsein verlor, den Schützen mit verlöschendem Auge wahrgenommen „eingehüllt im braunen Mantel" oben auf dem Felsen stehend. Man findet den Dolch, man findet den braunen Mantel. Umsonst, Rustan leugnet und trotzt. Was nun kommen muß, ist klar: der König muß fallen, er, der das Geschehene weiß oder doch ahnt und der den Helden hindert, König zu sein. Rustan läßt es geschehen, daß er einen Giftbecher leert. Der alte Kaleb muß sterben, der die letzten Atemzüge des Königs belauscht hat und, selbst des Mordes angeklagt, den wahren Mörder kennt und entlarvt. Immer blutiger wird der unselige Held. Gülnare sagt sich los von ihm, das Heer verläßt ihn, sein Helfershelfer Zanga droht ihn zu verraten, die letzte Stunde naht. Der Schwarze wird für ihn zum Teufel. Die bunte Anschauung zerrinnt in dunklen Massen.

Rustan.
Feind, Versucher! Böser Engel!
Wohin schwandst du? — Bist so dunkel.

Zanga.
Mir ist warm, und ich bin schwarz.

Rustan.
Schlangen scheinen deine Haare.

Zanga.
Bänder, Bänder, nichts als Bänder!

Rustan.
Und das Kleid auf deinem Rücken
Dehnt sich aus zu schwarzen Flügeln.

Von allen Seiten eingeengt stürzt sich Rustan endlich von eben jener Brücke, auf welcher der „Mann vom Felsen" seinen Tod fand, in den Strom — damit, mit der Krisis, fällt, wie immer im Traum, das luftige Gebäude zusammen — und Rustan erwacht. Wundervoll vermischt sich mit dem aufdämmernden Bewußtsein noch das wirre Bild der Phantasie: der Neger kommt, ihn zu wecken — für ihn ist er noch der furchtbare Versucher, Massud und Mirza kommen — er hält sie für den König und Gülnare. Allmählich erst findet er sich, und es kommt die für den Helden wie für den Zuschauer so wohltätige Erlösung. Um nun zu zeigen, wie der Traum die Bilder des Lebens übertrieben hat, läßt uns der Dichter den bösen Zanga noch zum Schluß als ganz harmlosen Flötenbläser erscheinen — ein reizender Zug. Alles kehrt zu Glück und Frieden, und unter den holden Klängen der Musik ebben die letzten Wogen der erregten Seele.

Ist es nun aber nicht bedauerlich, daß, wenn wir atemlos der fortjagenden Handlung gefolgt sind und im besten Glauben Rustans Errettung aufgenommen haben, ein tiefgreifendes Bedenken das ganze Problem des Dramas in Frage stellt? Konnte der Held, den ein einziger Traum so völlig zu verwandeln vermag, in Wirklichkeit jemals das werden, wozu der Traum ihn gemacht, ein Tyrann, ein Bluthund? Ganz gewiß nicht. Also das Traumbild, das wir sahen und dramatisch miterlebten, war nichts weniger als das Spiegelbild der Seele Rustans, als eine prophetisch warnende Entwicklung des ehrgeizigen Triebes, der in der Brust des Jünglings schlummerte. Ein echter großgesinnter Held hätte diesen Schreckbissen getrotzt und den Weg ins Weite dennoch gewählt, in der Hoffnung, den Ruhm zu finden, auch ohne seine Hand beflecken zu müssen. Denn wie viel und wie grauenhaft träumt man! Dieser Rustan aber, den die bloße durch den Traum angedeutete Möglichkeit, sein ehrgeiziges Trachten könne in Blut und Greuel enden, so furchtbar durchschauert, daß er beschließt, fortan im Lande zu bleiben und sich redlich zu ernähren, ist doch nur ein zwar gut und edel, aber auch sehr philiströs angelegter Mensch, und alle seine hochfliegenden Pläne sind Schaum und Blase. Bei der Aufführung stehen wir unter

dem greifbaren Eindruck des Geschehenden und glauben ihn am Ende einer großen Gefahr entronnen; aber der Zweifel kommt unvermeidlich — und damit ist das dramatische Interesse unrettbar zerstört. So wird uns das Drama, dessen Anschauen uns so lebhaft und innig fesselt, am andern Tage schon so fremd, wie es uns am Morgen der in der verflossenen Nacht erst geträumte Traum ist. Wir erinnern uns, daß Tugend und Häuslichkeit über Unruhe und Abenteuerlust einen schönen Sieg davongetragen haben, aber diese moralische Genugtuung haben wir mit einem ästhetischen Defizit wettmachen müssen. Das Ende entspricht dem Anfang nicht, und der weltflüchtige und -fremde Zug in Grillparzers Helden, bei den meisten andern die rechte Bedingung für eine tragische Kollision, erweist sich hier als ein ästhetischer Mangel. Anstatt dem Dichter zu danken, daß er unsre Seele wie die Rustans von dem Alp der Traumangst befreit, werfen wir ihm vor, daß er uns mit dem Phantasiebild eines unbedeutenden Schwächlings und Worthelden beschäftigt hat, dem wir keine Heldenrechte zugestehen können. Und das alles unbeschadet der hingerissenen Bewunderung der poetischen Zauberwelt der herrlichen Dichtung!

Woher denn nun also diese Zaghaftigkeit? Dies scheue Zurückbeben vor der Tat? Woher dieser undramatische Bruch in der Konsequenz des Handelns? Hängt es wirklich damit zusammen, daß Grillparzer, wie Kürnberger sagt, in jeder Beziehung berufen gewesen wäre, ein großer deutscher Dichter zu werden, während er doch nur der Grillparzer Österreichs geworden ist, und zwar darum geworden ist, weil sein Vaterland den freien Odemzug des Dramatikers in ihm erstickte und ihm als tragische Konflikte fast nur solche übrig ließ, die aus der Unkraft entspringen? Ja wohl, jenes Österreich, das eine Tochter seines kaiserlichen Hauses auf dem Schafott hatte enden sehen, mochte für immer eine mit Grausen gepaarte Abneigung vor allem gewonnen haben, was Revolution, was Empörung hieß, vor allem, was die Bande der Gewöhnung lockern und den bepflanzten Boden umackern wollte. Die Reaktion hatte mit jenem Hinweis auf das blutige Haupt Marie Antoinettes leichtes Spiel und sie hielt

denn auch so gründlich Einzug, daß von den Reformen des edlen Josef bald nicht viel mehr übrig blieb. Auch vor Deutschland warnte Metternich die ängstlichen Seelen, vor dem „von der Revolution angesteckten" Deutschland, und dies Österreich war es, welches den jungen Grillparzer werden und wachsen sah. Das war die Luft, die er einsog, die Grundsätze, die ihm eingeimpft wurden. War es da ein Wunder, daß sie seine Natur bestimmten und mit ihr wieder seine dichterischen Schöpfungen? Und doch wohnte in diesem Manne eine große, starke, glühende Seele, leidenschaftlich genug, wie die jedes echten Dramatikers, um auch dem Staate einmal gefährlich werden zu können, wenn sie sich auf das politische Gebiet begeben würde. Er hatte Proben davon geliefert, und von oben herab wurde er trotz seiner ängstlichen Loyalität und seiner echten Vaterlandsliebe immer mit einem gewissen Mißtrauen betrachtet. Man hielt ihn für einen Aufwiegler. Und er hätte es werden können. Der Despotismus hatte ihn selbst seine brutale Gewalt fühlen lassen. „Der treue Diener seines Herrn" hatte dem Kaiser Franz bei seiner ersten Aufführung so sehr gefallen, daß er — ihn für immer vom Erdboden verschwinden machen, d. h. ihn dem Dichter abkaufen wollte, um sein alleiniger Besitzer zu werden; denn der Kaiser hielt dasselbe Stück für revolutionär, das von dem landläufigen Liberalismus seines „Servilismus" wegen geächtet wurde. Nie hätte Grillparzer gerechteren Grund gehabt, sich zu entrüsten, als über diesen schmachvollen Handel, nie hätte ihm ein offenes Auftreten gegen die Tyrannei der Regierung näher gelegen. Aber wenn er auch das Ansinnen dieses geistigen Selbstmordes beleidigt zurückweist und das Stück nach Kräften zu retten versucht: er unterhandelt und diplomatisiert doch noch immer viel zu viel, und wenn ihm Graf Sedlnitzky, der Präsident der Polizeihofstelle, nicht zu Hülfe gekommen wäre — wer weiß, ob es so bald und überhaupt zu der uneingeschränkten Freigebung des Dramas gekommen wäre. Es genügte nicht, daß er in sein Tagebuch den schweren Seufzer einzeichnete: „Gott! Gott! wird es denn jedem so schwer gemacht, das zu sein, was er könnte und sollte!" und das Wort: „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder

andere; wer unter solchen Umständen den Mut nicht ganz verliert, ist wahrlich eine Art Held." Eine Art vielleicht. Aber um ihn selber ganz zum Helden zu stempeln, hätte er diese Klagen und Anklagen der Regierung direkt ins Antlitz schleudern müssen. Auch sein patriotisches Drama „König Ottokars Glück und Ende" fiel einem albernen Verbot zum Opfer. Er seufzte wie alle freien Herzen über den vormärzlichen Druck, und was tat er, als die Revolution von 1848 hereinbrach? Genau dasselbe, was er nach der Kaufofferte über den „Treuen Diener" und dem Verbot des „Ottokar" getan. Er machte seinem Grimm in Tagebuchblättern Luft. Er schmiedete Waffen und ließ sie am Nagel verrosten. Einige seiner satirischen Gedichte, „Der kranke Feldherr", „Vorzeichen" und andere, verraten den leidenschaftlichsten Haß des Metternichschen Systems. Als nun aber Österreich endlich von Gedanken und Worten zu Taten überging, da schlug derselbe Grillparzer, der der Meinung gewesen, die Zustände in Österreich seien „unleidlich" und „nichtswürdig", reuig an seine Brust, als hätte er sich eines Staatsverbrechens schuldig gemacht. Er mäkelte und krittelte an der Revolution, setzte sie spöttisch herab und wußte kein andres Heilmittel für die Übel, die er anerkannt und selber mit bloßgelegt hatte, als „Abwarten". So wünschte er das Brandmal getilgt zu sehen und fürchtete doch Schaden an der gesunden Haut zu nehmen. Er hätte den Blitz herabrufen mögen, der das morsch gewordene Staatsgebäude verzehrte, und fürchtete doch, das Feuer möge seinem „kindisch" geliebten Österreich gefährlich werden. So zagte er und wartete weiter, so zog er sich, anstatt mit dem Schwert in der Faust auf die Gasse hinauszutreten, in sein hochgelegenes Stübchen zurück, und die Ironie wurde das einzige Ventil für seinen zurückgedämmten Grimm. Ein großer Aufwand von Kraft und Leidenschaft war im Keim erstickt. Diese Stellung des Dichters zu seinem Vaterlande bringe man zu allem bisher Gesagten mit in Anschlag, um den dramatischen Gang seiner Helden zu begreifen. Es wird dann nicht mehr überraschen, daß sie so oft wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen — so Ottokar, Medea, Jason, dem der grauenvolle Drache in der Höhle das Gefühl verwirrt, wie der

Drache Revolution das Gefühl Grillparzers, so Rustan, der für diese undramatische Umkehr geradezu den Typus darstellt. Es wird dann noch klarer werden, warum den Dichter die Neigung zu jenen innerlich rein und friedlich gestimmten Naturen zieht, die an dem politischen Leben zugrunde gehen: zu Rudolf dem Zweiten im „Bruderzwist im Hause Habsburg", diesem tiefsinnigen Grübler mit dem Kindesherzen Heinrichs des Sechsten, sittlich seiner ganzen Umgebung überlegen und doch trotz seiner Macht der Ohnmächtigste von allen, weil er sein sittliches Vermögen nie zur rechten Zeit in den Dienst des Staates zu stellen vermag, ja weil er von dessen Lenkung überhaupt die irrigsten Begriffe hat und die Menschen nicht kennt; die Gesetze des Sternenhimmels will er auf diese Welt der Gewalt, der List und des Truges anwenden! Und vollzieht sich nicht auch an der „Libussa" nur noch rührender und ergreifender das gleiche Gesetz? Eine Welt der stillen Einheit mit der Natur, eine Welt, wo noch Halbgötter auf Erden wandeln und ein geheimnisvolles Band zwischen Himmel und Menschen waltet, sinkt unter den Axthieben der Kultur zusammen; Städte erbauen sich, jammernd flüchtet mit dem alten Geschlecht der Friede, und wer zwischen die alte und neue Ordnung der Dinge gestellt ist, wie die Heldin, der verblutet am Zwiespalt. Und begreift es sich nicht, daß die Liebe des Dichters zu der Beschaulichkeit solcher Gemüter mit den Jahren wuchs und das eigentlich Dramatische immer mehr zurückdrängte, so sehr, daß Reflexion und Symbolik die Handlung im „Bruderzwist" und der „Libussa" beständig aufhalten und die dramatische Ökonomie, in der Grillparzer sich in seinen ersten Werken so wohl bewandert zeigte, empfindlich schädigen? Wie gefährlich hätte die Neigung zu so gestimmten Charakteren einem Dramatiker, der weniger groß wäre wie Grillparzer, auch in andrer Beziehung werden müssen! Gerade darin aber zeigt sich seine ganze Herrlichkeit, daß er es wagen kann, und die Schwäche und Zaghaftigkeit auch am Manne zu zeigen, ohne sie jemals zu entadeln. Die Anmut ist es, mit der er uns unwiderstehlich versöhnt. Und da die Anmut dem Weibe zukommt wie die Schwäche — ist es da zu verwundern, daß Grillparzers drama-

tische Helden zumeist Frauen sind: Sappho, Medea, Hero, Libussa, die Jüdin von Toledo, Esther? Was dem Manne Gefahr bringen kann, gehört zum Gattungscharakter des Weibes und wird bei diesem zum reizvollsten Vorzug.

Kehren wir nach dieser allgemeineren Betrachtung, die dem Verständnis der Grillparzerschen Charaktere förderlich gewesen sein wird, zum eigentlich Dramaturgischen zurück — wie meisterlich erscheinen uns dann die „Sappho" wie der „Traum ein Leben"! Wie die einfache Handlung es dem Dichter an die Hand gab, baut sich die Tragödie der Sängerin von Lesbos mit größter Einfachheit vor unseren Augen auf, in dem stillen Sichausleben der Konflikte, ohne eine erregende äußere Aktion, der „Iphigenie" und dem „Tasso" im Stil verwandt. Auch im Bau teilt sie die Vorzüge des Goetheschen Griechendramas, während sie dem zwiespältigen, in zwei schlecht verbundene Hälften auseinander klaffenden „Tasso" in der Komposition ebenso wie die „Iphigenie" weit überlegen ist. Der hohen Würde der Handlung entsprechend schreitet ihr Gang dahin, durchaus ruhig, stets vom lyrischen Odem durchströmt, und doch nie schleppend, nie verweilend; jeder Akt bringt eine neue Phase im Gemüt der Heldin, und mühelos verteilen sich alle auf die Fünfzahl der Akte. Wie rasch dagegen jagt die Traumhandlung in dem orientalischen Schauspiel dahin! Wie gereicht hier selbst der bedenkliche Trochäus in seiner Hast der fliegenden Eile des Vorgangs zum Vorteil; ja wie glücklich nehmen sich einige mit der Lehrhaftigkeit der Fabel gegebene Weisheitssprüche, die wie aus Kindermund zu kommen scheinen, in den gereimten Vierfüßern aus. Trivialitäten und Dunkelheiten laufen wohl auch mit unter, aber jene sind nicht allzu häufig, und diese stören kaum, weil man bei der phantastischen Haltung des Ganzen seinen Ohren nie recht traut. Es ist, als hörte man, wenn der Mann vom Felsen redet, mystische Orakelworte, und all unser Nachdenken fließt mit dem melodischen Tonfall der Worte in dem Gesang des alten Harfners dahin. Wie wohl hat der Meister endlich daran getan, daß er sich bei der Akteinteilung an keine Schablone hielt, sondern dem Höhepunkt so rasch und sich überschlagend den Niedergang folgen ließ, wie es der un-

mittelbaren Verbindung der Krisis eines Traumes mit seinem Ende entspricht. In der „Sappho" bot sich ihm das ruhige Gleichmaß der Fünfteilung von selbst — im „Traum ein Leben" wäre ein fünfter Akt (oder wenn man will ein vierter) ein Unding gewesen. Die Handlung wäre dann zur Unzeit und Ungebühr gegen den Geist des ganzen Dramas gedehnt worden.

Hiermit wird eine prinzipielle Frage angeregt, die Frage, ob die Einteilung des Dramas in eine ungerade Zahl von größeren Abschnitten, die den Hauptteilen der Handlung, Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe entsprechen, eine unabweisliche ästhetische Forderung ist oder nicht — unabweislich für diejenigen selbstverständlich, die für die Architektonik eines Dramas überhaupt das nötige feine Empfinden besitzen, und die nicht wie die extremsten Naturalisten solche Dinge für zopfige Torheiten erklären, in der Kunst am liebsten nichts von Kunst anerkennen und nur die bare und blanke unstilisierte Natur gelten lassen möchten. Das Drama der Griechen zeigte bereits die Hinneigung zu der wellenförmigen Gipfelung, die dem architektonischen Gefühl entspricht, und wenn auch von einer Akteinteilung bei ihnen keine Rede sein konnte, so gliederten sich doch die meisten ihrer Dramen so, daß der stark hervortretende Höhepunkt, von den Partien der Steigerung und der Umkehr durch die Chorgesänge getrennt, und jene zusammen genommen eine ungleiche Zahl bildeten. Die „Antigone" z. B. teilt sich, wie Freytag in seiner Technik des Dramas bereits hervorgehoben, in fünf Abschnitte, zu denen noch die in allen griechischen Dramen von dem übrigen Bau des Stückes scharf absetzenden Partien der Einleitung (Prologus) und des Schlusses mit der Katastrophe (Exodus) zu zählen sind. Hält man diese beiden Teile und die gesamte Haupthandlung zusammen, dann würde sich in der tragischen Literatur der Griechen die Dreiteilung, also das Prinzip der Wellenlinie, durchweg nachweisen lassen. Prüft man aber die Haupthandlung von Prolog und Exodus gesondert, dann zeigt sich, daß sie selbst wieder so mannigfaltig, wie es eben der Stoff gebot, eingeteilt ist, und daß sich ihr Schwerpunkt so oft nach der zweiten Hälfte hin verschiebt, daß man von einer unbe-

dingten Verlegung des Höhepunktes genau in die Mitte jedenfalls nicht reden kann. Ist z. B. in der „Elektra" die Höhe des Dramas wirklich auch ihr Mittelpunkt, dann stellt sich in der „Antigone" das Verhältnis so dar, daß der Steigerung drei Teile gehören, während der vierte den Höhepunkt, der fünfte die Umkehr aufnimmt. Der tragische Dichter hat also bis zum Höhepunkt einen größeren Raum als für die Umkehr und die Katastrophe benötigt, die diesseits desselben liegen. Diese Erscheinung zeigt sich in der griechischen Tragödie denn auch so allgemein, daß man den Ausspruch wagen kann, daß in ihr nach der langsamsten Vorbereitung und Führung der Handlung bis zum Gipfel von dort herab ein jäher Fall zu folgen pflegt. Daraus folgt dann, daß die Wellenlinie in ihr nur *scheinbar* herrscht, denn der Typus derselben würde sich rein nur dann ergeben, wenn Höhepunkt und Mitte genau zusammenfielen und die auf- und absteigende Handlung ein gleiches Maß der Ausführung erforderte und erführe.

Trotz dieser bemerkenswerten Tatsache, die von den Dramaturgen seit den ältesten Zeiten bis auf die Neuzeit nicht genügend beachtet und auf ihre Konsequenzen hin geprüft zu sein scheint, setzte sich das Bild der Wellenlinie als der Ausdruck einer harmonischen Komposition des Dramas (wie überhaupt jeder künstlerischen Anordnung) bei den Kulturvölkern fest. Bei den Römern findet sich die Fünfgliederung, die Spanier bevorzugten die Dreiteilung, Shakespeare gliedert seine Dramen wiederum in fünf Teile, Franzosen, Italiener und Deutsche verfuhren ebenso. Daß sich dabei die wesentlichen Momente des Dramas, wie sie oben aufgezählt wurden, also Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe, nicht je genau in einem Akt unterbringen lassen, versteht sich wohl von selbst, und insbesondere ist es klar, daß, wenn die Höhe ihren idealen Platz genau in der Mitte des Stückes behaupten soll, fast immer entweder ein Teil der Steigerung noch in den *Anfang* des dritten Aktes, oder ein Teil des Falls oder der Umkehr in seinen *Schluß* hinübergenommen werden muß — denn ganz und ausschließlich kann sich ein ganzer Akt ohne die Gefahr der Monotonie und Weitschweifigkeit nicht

auf dem Gipfel halten. Effektsüchtige Dramatiker, denen es um einen guten Aktschluß zu tun ist, werden nun allerdings wünschen, den dritten Akt mit möglichst vollen Akkorden ausklingen zu lassen, aber daß man den Höhepunkt auf das Vollendetste herausbilden und doch durch den Beginn der Peripetie die Wirkung desselben nicht nur nicht abschwächen, sondern noch überbieten kann, hat Schiller auf das Glänzendste in seiner „Maria Stuart" dargetan. Hier treffen der Höhepunkt und das sogenannte „tragische Moment" (der folgenschwere, plötzliche und doch aus dem Gemüt der Heldin und der Situation auf das Glaubwürdigste motivierte Umschlag Mariens von der ergebensten Geduld zum grimmigsten Triumph der Rache) in der Begegnung der Königinnen prachtvoll zusammen, und doch steigern die kleinen Zwischenszenen, die nun folgen, Mortimers wahnwitzige Leidenschaft und die Nachricht von dem Mordanschlag auf Elisabeth die Erregung noch und geben der Handlung die einschneidendste Wendung zum Untergang der Heldin. Da dieser aber bereits so deutlich vorbereitet ist, lege man sich einmal die Frage vor: wie Schiller es hätte ermöglichen sollen, diesem Akt noch zwei weitere folgen zu lassen, wenn er nicht seiner Neigung, statt eines Helden zwei und mehr zu bilden, auch in der „Maria Stuart" nachgegeben hätte, wie er es in den „Räubern", „Kabale und Liebe", dem „Tell" getan? Nur dadurch, daß er der Elisabeth ganz die nämliche sorgfältige Begründung und Ausführung wie der Maria verlieh, versagte ihm für den an sich meisterhaften vierten Akt dieser Tragödie der Stoff nicht — was zuverlässig der Fall gewesen sein würde, wenn er, wie es das Gewöhnlichere ist, nur einer einzigen Person die Heldenrechte eingeräumt hätte. Auffällig tritt dieses Doppelwesen des Stücks selbst noch im Schlußakt hervor, der uns zwei Katastrophen bringt und es dadurch nur noch klarer macht, daß bei einer anderen, einfacheren Konstruktion des Dramas eine Vierzahl von Akten ausgereicht haben würde. Freytag hat darum seiner eigenen Beweisführung zuwider gehandelt, wenn er auf die „Stuart" und überdies noch auf den „Tell" und den „Tasso" exemplifiziert. Den Schlußakt des „Tell" nennt er selbst ein Situationsbild: also etwas schlecht-

hin Malerisches oder Dekoratives, das mit dem dramatischen Organismus nichts zu tun hat. Das heißt aber mit anderen Worten so viel, daß das Drama mit dem vierten Akt zu Ende ist, oder doch habe zu Ende sein können: was in der Tat zutrifft, denn der fünfte Akt des „Tell" ist lediglich ein Anhängsel. Von dem „Tasso" wäre aber am besten gar nicht zu reden gewesen, denn er hat zwei Handlungen, die sich mehr nach-, als nebeneinander entladen (Tasso — Antonio, Tasso — die Prinzessin), zwei Höhepunkte (den Streit mit Antonio im zweiten und die leidenschaftliche Umarmung der Prinzessin im fünften Akt) und ist alles andere eher als ein Muster dramatischer Komposition. Oder wer möchte wirklich, wenn die dramaturgischen Schulbegriffe denn weiter ins Treffen geführt werden sollen, in dem Gespräch der Prinzessin mit Leonore Sanvitale im dritten Akt den „Höhepunkt", in dem Dialog der Sanvitale mit Antonio die „erste Stufe der absteigenden Handlung" erkennen?!

Das Ergebnis dieser Umschau dürfte überraschen: von vier oder fünf von Freytag mit Vorliebe zur Erhellung seiner Beweisführung angezogenen Dramen sind drei so gebaut, daß sie der Wellenlinie, oder sagen wir in diesem Falle lieber der Fünfzahl der Akte, zum wenigsten nicht das Wort reden. Ich bin nicht so doktrinär, Schillern aus der Aufstellung seiner beiden rivalisierenden Helden einen Vorwurf zu machen, aber die Schule sollte sich doch Rechenschaft darüber ablegen, wodurch ihm die Komposition seiner Dramen und ihre Fünfteilung allein möglich geworden ist. Ist nicht vor ihm schon Lessing mit seinen vierten Akten in ganz anderer Weise in Verlegenheit gekommen? Die Gestalt der Orsina, die sich in dem ersten Plan der „Emilia Galotti" bekanntlich noch nicht fand, ist ihm hernach mit größter Meisterschaft eingefügt und bewunderungswürdig dazu verwendet, die Umkehr völlig zu machen und die Katastrophe vorzubereiten, die folgerichtig nun allerdings die hätte sein müssen, daß der Prinz und nicht Emilia unter Odoardos Hand verblutet. Aber so vollendet diese neue Figur des Dramas den vierten Akt auch ausfüllt und ihm ein starkes Interesse verschafft, so klar ist es doch, daß sie zur Lösung des Knotens keineswegs erforderlich

war. Sie tritt mit Erfolg in eine Bresche der Aktion und fesselt uns durch ihr großstilisiertes, farbiges Bild, aber sie beweist, daß dem Dichter ohne sie die Dehnung des Stoffes zu der Länge der üblichen fünf Akte schwer geworden sein würde. Vollends der Riccaut in der „Minna von Barnhelm" ist nichts weiter als eine Episode. Er unterhält uns köstlich, aber er fördert die Handlung um keine Linie weiter, und somit legt er uns noch viel deutlicher nahe, daß es um die absolute Forderung der Drei- oder Fünfzahl von Akten übel bestellt ist. Dramen, die nur dadurch die vorschriftsmäßige Gliederung bekommen, daß eine neue episodische Figur an der gefährlichsten Stelle auf dem Plan erscheinen muß, um uns zu unterhalten, tragen eben nicht Stofffülle genug in sich, um für fünf Akte auszureichen, und ihre „Wellenlinie" ist nur Schein. Die Konsequenz daraus ist aber nicht etwa die, daß nun der „Emilia" und der „Minna" das Verdammungsurteil gesprochen werden soll, weil sie sich nur durch einen Kunstgriff das akademische Maß verschafft haben — o nein! sie sind, besonders die „Minna von Barnhelm", in andrer Beziehung so vollkommen, daß man nie müde werden kann sie zu bewundern. Das aber darf man aus diesen Wahrnehmungen folgern, daß kein Dichter aus rein architektonischen Gründen auf drei oder fünf Akte verpflichtet werden sollte, und daß er sein Werk mit Fug und Recht mit dem vierten Akt enden lassen darf, wenn sich der Stoff in ihm erschöpft. Es würde nicht so viele langweilige vierte Akte geben, wenn die Autoren sich dabei weniger ängstlich an eine dramaturgische Schablone gehalten hätten. Mögen sie sich getrost auch aus den größten Dramen Shakespeares einen Freibrief für die Ketzereien vieraktiger Stücke holen! Denn auch dieser Genius weiß sich, wenn er den Gipfelpunkt der Handlung hinter sich hat, bis zur Katastrophe oft nicht Rat. Zwar pflegt er uns die dramatische Stockung im vierten Akt durch die wunderbarsten Einblicke in das Seelenleben seiner Helden vergessen zu machen (der Streit der Feldherrn im „Julius Caesar", die neue Phase in Lears Krankheitsprozeß), und bloße Charakterentfaltungen, die die Handlung nicht weiterfördern, geben den Darstellern seiner Helden die ergreifendsten „Spielszenen" —

wenn er es aber im „Hamlet“ so weit treibt, den Prinzen aus Dänemark und damit aus der Handlung gänzlich zu entfernen und ihn von dem Ziel seines Strebens gründlich zu verschlagen, wenn Zufälle über Zufälle eintreten müssen, um ihn zurückzuführen und den abgerissenen Faden wieder neu zu knüpfen, dann enthüllt sich die Schwäche der Position dieses vierten Aktes mehr, als erträglich ist, und das dramatische Empfinden erhält einen schweren Stoß. Die ganze Reise Hamlets nach England ist dramaturgisch betrachtet nur dazu da, um nach dem Schauspiel und den sich daran schließenden Szenen noch zwei weitere Aktabschnitte zu ermöglichen; denn Opheliens Wahnsinn und ihr Tod, die Kirchhofsszene mit Hamlets tiefsinnigen Grübeleien, poetische und psychologische Wunderwerke, sind dramatisch bedeutungslos, und es ist nicht einzusehen, warum die Einführung des Widerspiels (Laërtes) nicht auch im Schlußakt hätte erfolgen können. Schwerlich wird sich ja aber auch jemand an den beiden letzten Akten des „Hamlet“ als an einem dramatischen Muster bilden wollen.

Sollte aber trotz dieser leicht zu vermehrenden Beispiele dem Autor das architektonische Gewissen und die Wellenlinie keine Ruhe lassen, dann glaube ich, daß auch ein vieraktiges oder zweiaktiges Drama diese Form keineswegs ganz aufzugeben braucht oder vielmehr aufgibt. Es liegt in der Natur der Sache, daß die dramatische Aktion wie alles Werden beginnt, steigt, einen Kulminationspunkt erreicht und abwärts sinkt, parallel der Erwartung und dem Empfindungsleben des Hörers, der den dramatischen Vorgang im Theater verfolgt, und der nicht bloß irgend ein unverbundenes episches Nacheinander, bloße Charakterstudien, entwicklungslose Schilderungen aufnehmen will, für die es eine Darstellung nicht lohnt. Je schwieriger aber der Gipfel zu erreichen war, je sorgfältigerer Vorbereitung, je kunstvollerer Anstrengung es bedurfte, um auf seine Höhe zu gelangen, desto rascher wird sich Umkehr und Katastrophe vollziehen. Oder, um im Bilde zu bleiben: je steiler der Aufstieg, desto jäher der Absturz — ja, um so jäher, je mehr der dramatische Berg der Wellenlinie entspricht. Eine Höhe wird vielleicht in zwei Stun-

den erklommen — aber in weniger als einer Stunde ist man wieder unten angelangt. Es ist also ganz begreiflich, daß sich das Ende des Dramas vom Höhepunkt abwärts um so viel rascher als seine Vorbereitung vollzieht. Je vollständiger der Dramatiker diese vorgenommen, je besser er den ganzen dramatischen Apparat von Anbeginn an zusammenhält, so daß er keiner Überraschungen in der zweiten Hälfte des Stückes mehr bedarf — um so kürzer wird die Umkehr sein, so kurz etwa wie das Ziehen der Schlußfolgerung aus Obersatz und Untersatz. Die Frucht des Wachstums der ersten Akte: das ist die Katastrophe; wie man sie künstlich hinauszögern, aber in zahlreichen Fällen wird man der zweiten Hälfte eines Dramas das Peinliche und Gequälte solcher Bemühungen abspüren. Begabte Dichter haben die starren Schranken denn auch unbedenklich durchbrochen. Schiller selbst hat die „Braut von Messina" vierteilig gegliedert, Grillparzer den zweiten Teil des „Goldenen Vließes", die „Argonauten", und er hätte wohl getan, sich auch in der „Medea" so kurz zu fassen und ihr das öde Nachspiel des fünften Aktes zu ersparen. Viele der Neueren, die in der theatralischen Technik wohl bewandert sind, Wildenbruch z. B. und Voß, Sudermann und Fulda, haben aus keinem anderen Grunde vieraktige Dramen geschrieben, als weil sie ohne den ärgsten Zwang die sinkende Handlung nicht mehr in zwei Akte teilen konnten. Und das ist das ceterum censeo: der Stoff und seine Vorbereitung durch den Dichter entscheidet für die Aktzahl. Reicht er aus, kann die Umkehr sich so langsam vollziehen wie der Aufstieg — wer würde dann den fünften Akt entbehren wollen? Je ruhiger und würdevoller der dramatische Schritt, je reicher die Handlung gegliedert, je schwieriger das psychologische Problem, desto selbstverständlicher wird die Fünfzahl sein. Man blicke auf „Iphigenie" und „Sappho", auf die doppelheldigen Dramen Schillers, auf Grillparzers „Ahnfrau", auf Kleists „Prinzen von Homburg", dessen Umkehr im vierten Akt ganz unvergleichlich ausgeführt ist; und jeder Dramatiker lege sich, um vor unnützer Hast auf der Hut zu sein, die Frage vor, ob der dramatische Stoff, den er gewählt, so geartet ist, daß er eine gleich bedächtige und sorgsame

Motivierung der Umkehr erheischt. Fehlt aber diese Nötigung, dann kümmere er sich um Drei- oder Fünfzahl nicht, er gestalte seinen Stoff so, wie dieser sich ihm an die Hand gibt, in einem, in zwei, in drei Akten oder mehr, und anstatt uns durch „unnützes Zagen, Zaudern und Plaudern" in einem überflüssigen vierten Akt zu langweilen, komme er lieber nach dem Höhepunkt so rasch zum Schluß, wie Grillparzer es mit seinem Rustan tut. Fehlt es einem Werk dagegen an einem solchen Höhepunkt, an jeder Entwicklung, jeder Steigerung — dann wird ihn auch zu einer Akteinteilung, da sie durch die Natur seiner Schöpfung nicht gegeben ist, nichts zwingen, und er mag sie in zwanzig Abschnitte zerlegen oder ohne Unterbrechung fortrollen lassen: es wird ganz einerlei sein. Ein Drama ist solch' ein Ding dann freilich schwerlich. Tausendjährige Erfahrungen widersprechen dem, und wenn sich in diesem nicht leise, vieldeutig und wandelbar, aber doch vernehmlich ein Gesetz ankündigt, dann ist die Kunst überhaupt nichts Organisches, und es steht in jedermanns Belieben, in ihren Revieren anarchisch zu walten und zu schalten, wie es den Naturalisten eine Zeitlang gefiel.

Und damit wären wir wieder bei Grillparzers Traumgedicht angelangt, zu dessen Lobe nicht mehr viel gesagt zu werden braucht. Oder wäre es, was Laube in den „Gesammelten Werken" Grillparzers (Stuttgart, Cotta 1874) hervorzuheben für gut findet? „Das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben", sagt er, „wurde 1834 am 4. Oktober zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt. Die Wirkung ließ bei dieser ersten Vorstellung lange auf sich warten. Man nahm die bunte Begebenheit hin, ohne sich für dieselbe zu erwärmen — da, da wird es auf dem mit Menschen überfüllten Theater unerwarteterweise einen Augenblick still, man hört eine Uhr schlagen, und der Held des Stückes, Rustan, spricht vor sich hin, als ob er allein und unbehelligt wäre:

„Horch, es schlägt — drei Uhr vor Tage!
Kurze Zeit, so ist's vorüber,
Und ich dehne mich und schüttle,
Morgenluft weht um die Stirne,

Kommt der Tag, ist alles klar,
Und ich bin dann kein Verbrecher,
Nein, bin wieder, der ich war."

„Das rasch auffassende Wiener Publikum verstand sogleich (!), daß die ganze bisherige Handlung in ihrer Buntheit einen Traum vorgestellt, und ein allgemeiner Beifall begrüßte die Überraschung, obwohl sonst jegliche Überraschung im Bühnenstücke ein gefährlich Ding ist. Grillparzer selbst gestand zu, daß man wohl eben nur einmal solch eine kühne Form wählen durfte. So wie er sie ausgestattet hat mit eigentümlich daher springendem, spannendem Vorgange, mit geradezu fliegender, fortreißender Sprache, in welcher feine und tiefe Bemerkungen den abenteuerlichen Dingen eine Weihe verleihen, ist das Stück ein Wurf großen Talentes. Musik und phantastische Dekoration, welche Grillparzer immer voll in Anspruch nahm, wo sie erhöhen und verstärken, wirken in diesem Stücke günstig mit, die Phantasie des Zuhörers und Zuschauers sinnig anzuregen, und so ist dieser „Traum ein Leben" in Wien trotz seiner erhöhten Weise und Sprache ein verehrtes Volksstück geworden. Unter den norddeutschen Städten hat merkwürdigerweise Hamburg eine Ähnlichkeit mit Wien im Theatergeschmacke. Vielleicht weil von Schröders Zeit her das dortige Publikum lange Jahre hindurch wohl geübt war in Beurteilung von Theaterdingen. In Hamburg hat denn auch „Der Traum ein Leben" Glück gemacht."

Wie sonderbar! Hat denn Laube die unfreiwillige Komik und die Zweischneidigkeit seiner Lobrede nicht gemerkt? Als gehörte die geringste Pfiffigkeit dazu, zu begreifen, daß die Handlung vom zweiten Akt an einen Traum darstellt! Und kann es eine Empfehlung für eine dramatische Dichtung sein, wenn die Zuschauer erst im vierten Akt (dem Schlußakt!) hinter ihr Verständnis kommen? Oder wen diskreditiert diese Tatsache mehr, das Werk oder die Hörer, die in diesem Falle noch als „das rasch auffassende Wiener Publikum" gepriesen werden? warum? weil sie die Absicht des Dichters „sogleich" erraten hatten — „sogleich", das heißt als das Stück fast schon zu Ende war.

Nein, da steht es um das köstliche Gedicht und die Durchschnittsintelligenz der Theaterbesucher doch besser. Wenigstens ich, der ich es in München, Berlin und Bremen oftmals gesehen, kann bezeugen, daß es die Zuschauer überall rasch in seinen Zauberkreis gebannt hat, auch dort, wo ihm der Glanz märchenhafter Ausstattung, auf den es rechnet, versagt blieb — da die Charaktere die allgemeineren Züge des Märchens tragen und bis auf den Negersklaven keine ausgesprochenen Individualitäten sind, also lediglich durch den Reiz der poetischen Stimmung, die Sprache und Handlung ausströmen. Eine nervenaufregende Wirkung übt es freilich nicht und zu starken Beifallssalven fordert es nicht heraus. Die Vorstellung des Spiels, des holden Scheins verläßt das Publikum auch bei den unheilvollsten Begebenheiten der Traumhandlung nicht — und so entspricht es dem Geiste der Dichtung. Gefesselt, mitgezogen und doch beruhigt, wie jemand, der im traumdurchzogenen Halbschlummer liegt, so genießen wir sie, so scheiden wir von ihr. Wir ängstigen uns mit dem Helden, aber im tiefsten Innern flüstert uns eine Stimme zu, daß alles sich zum Heil wenden werde. Also nicht nur in Wien versteht man das phantastische Stück zu würdigen, und nicht dort allein scheint es ein „verehrtes Volksstück" bleiben zu sollen. Erfreulich behauptet es sich auf einer ganzen Reihe süd- und norddeutscher Bühnen. Und sollte wirklich einmal ein Regisseur für das Auffassungsvermögen seines Publikums bangen, sollte es zum Verständnis des Augenblicks, da die Traumhandlung sich von dem realen Vorgang loslöst, nicht genügen, daß Rustan unter den Klängen des Liedes vor unsern Augen entschlummert, ein Wolkenschleier sich über den Hintergrund lagert und mit dem Verschwinden desselben eine tropische Landschaft sichtbar wird — dann mögen durch eine sinnvolle Kostümierung der beiden geisterhaften Knaben die Begriffsstutzigen wissend gemacht werden. Man begnüge sich nicht damit, zwei Ballerinen in die üblichen kurzen Kittel zu stecken und der einen das Haupt mit Blumen zu schmücken. In buntester Farbenglut muß der Knabe prangen, glänzende Flügel an den Schultern, den roten, weithinleuchtenden Mohn im blonden Haar — während der andre totenbleich und ernst, vom Kopf

bis zu den Sohlen schwarz gekleidet, neben seinem schillernden Bruder steht. Entzündet dann der „Traum“ seine Fackel an der des „Schlafes“, dann wird man hoffentlich verstehen, daß das Dunkel in Rustans Haupt sich farbig erhellt und der Traum seine Herrschaft antritt. Diese Dinge erwecken also wenigstens mir keinerlei Bedenken. Wohl aber will es mir seltsam und gefährlich bedünken, daß die einmal begonnene Traumhandlung durch Akteinschnitte zerstückelt und auseinander gezerrt wird, und das widerspricht den obigen Ausführungen über die Teilung des Werkes in vier Akte keineswegs. So ist das Stück gegliedert, vollkommen seinem inneren Bau entsprechend; aber auf dem Theater erfordert, wie ich glaube, gerade dies ungewöhnliche Stück auch eine ungewöhnliche Behandlung. Ich meine, sobald die Vision sich dem Schlafenden offenbart, müsse sie unaufhaltsam bis zum Augenblick seines Erwachens weiterziehen. Und gestattet die Konvenienz und die Rücksicht auf die Theaterbesucher ein so langes pausenloses Spiel nicht (das übrigens der Antigone, dem König Oedipus und den Riesenakten der Wagnerschen Musikdramen nicht gefährlich wird), dann sollte zum mindesten noch statt der Aktgardine ein Wolkenvorhang fallen, der den Zuschauern die Traumillusion frisch erhält. Läßt man es daran fehlen, dann bekommen die Phantasielosen, die hinter den Vorgängen jedes einzelnen Aktes Realität suchen, und mit ihnen ihr Schutzpatron Laube, der schon entzückt darüber ist, daß ihnen kurz vor dem Ende des ganzen Schauspiels der Star gestochen wird, sogar einen Schimmer von Recht.

Grillparzer selbst hat übrigens um die Wirkung des Stücks niemals gebangt. Wie jedes seiner Dramen, so hatte er auch dies im vollsten Bühnenlicht vor sich gesehen. „Als ich mit meinem Mondkalbe fertig war, übergab ich es meinem Freunde Schreyvogel“, so erzählt er einmal. „Dieser war nicht gut darauf zu sprechen. Er zweifelte an der Möglichkeit einer Wirkung auf dem Theater, die bei mir völlig ausgemacht war; hatte ich es doch aufführen gesehen, als ich es schrieb.“

Lange schon bevor der „Traum ein Leben“ dem Dichter ausreifte, war ein andres Drama von ihm vollendet worden, eine

Tragödie größten Wurfs, eine Trilogie: „Das goldene Vließ". Also wieder wie die „Sappho" ein antiker Stoff, und wieder, auch in der rauhen Welt der kolchischen Barbaren, von jenem rosigen Liebeshauch übergossen, der sich durch jede Dichtung Grillparzers breitet. Nur fehlte diesem die sich selbst erklärende Einfachheit der „Sappho", denn buntes und verworrenes mythologisches Détail stellt sich vor den ergreifenden menschlichen Konflikt, der den Kern der ganzen Dichtung ausmacht und der sich zwiefach spaltet: es ist der Konflikt der erobernden Kultur und des bezwungenen und mißhandelten Naturvolks und zugleich der Konflikt der schönen, heiteren Sitte und Gesittung mit der Barbarei. Ehe sich dieser uns enthüllt, müssen wir eine wunderliche, ganz und gar dunkle Vorgeschichte überwinden. Nicht auf dem bekannten goldenen Widder flüchtet Phrixus (den Grillparzer Phryxus schreibt) mit seiner Schwester Helle vor dem Zorn der Stiefmutter durch die Luft und gelangt nach Kolchis — mit dem bereits fertigen Vließ ausgerüstet betritt er hier den unwirtlichen Strand, und dies Kleinnod verdankt er einem wunderlichen Begebnis. Verfolgt, im Tempel von Delphi entschlummert, ist ihm ein Götterbild in Glanz und Herrlichkeit erschienen, ein Mann

„In nackter Kraft, die Keule in der Rechten,
Mit langem Bart und Haar, ein Widderfell
Um seine prächt'gen Schultern."

Der hat das reiche Vließ von den Schultern gelöst und mit den unklaren Worten „Nimm Sieg und Rache hin" dem Schlummernden gereicht — derselbe Gott, dessen Bildsäule sich dem Erwachenden in Delphi zeigte, „aus Marmor künstlich ausgehau'n", am Fußgestell die Goldinschrift „Kolchis" tragend. Phrixus glaubt einen Wink darin zu erkennen, er löst den Schmuck von der Statue, hängt ihn als goldenen Wimpel an den Mast seines Schiffes und steuert gen Kolchis. Und als er das Land betritt, ist das erste, was er dort gewahrt, desselben Gottes Bild ganz dem delphischen gleich: das Bild des kolchischen Gottes Peronto, der auch, wie der delphische, ein goldenes Widderfell um seine Schultern trägt. Ein wirkliches? Aber dann hätten die Kolcher ja bereits ihr Vließ, und in der Tragödie gäbe es deren zwei.

Oder nur ein Vließ aus dem Material der Statue und so wenig echt wie des merkwürdigen Gottes Bart? So muß es natürlich sein, obwohl die ausdrückliche Betonung des goldenen Widderfells der Bildsäule darauf hinzudeuten scheint, daß es ein wirkliches Vließ ist. Kurz, das bleibt sonderbar, kraus und dunkel, und die überkünstliche und doch konfuse Zurüstung der Exposition wird den Genuß des ersten Teiles der Dichtung, der den Titel „Der Gastfreund" führt, immer erschweren. Aber um so einfacher gibt sich, was nun folgt: der König der Barbaren, der listige, ungeschlachte Aietes, Medeas Vater, geizt nach den Schätzen der Fremden; unter den Flüchen seines wehrlosen Opfers erschlägt er den Phrixus am Fuß der Bildsäule, seinen Gast, der ihm das Kleinod des Vließes zur Hut übergeben. Aber sogleich rächt sich die Untat. Dumpfes Entsetzen befällt den Mörder, und mit furchtbaren Wehrufen sieht seine zauberkundige, fernsichtige Tochter die Erinnyen emporsteigen, die das königliche Haus der Kolcher verderben werden.

Diesem ersten Teil, der sich rasch, in einem Akte, abspielt, folgen die vieraktige Tragödie „Die Argonauten" und die fünfaktige „Medea", die sich mit jenen zu einer echten Trilogie im antiken Sinne zusammenschließen. Wenn in der Oresteia des Aeschylus, dem einzigen und völlig erhaltenen Beispiel dieser Gattung, die einzelnen Teile durch die Geschicke des Helden noch fester zusammengehalten werden, so weiß man doch, daß den Griechen auch schon der mythische und symbolische Zusammenhang der einzelnen Dramen, ihre Richtung auf ein gemeinsames geistiges Zentrum, zur Bildung einer Trilogie genügte. Und das ist der Fall des „goldenen Vließes". Die Bezeichnung, die dem „Wallenstein" so oft mit Unrecht beigelegt wird, gebührt also der Grillparzerschen Dichtung. Schillers gewaltige Tragödie ist keine Trilogie, sondern ein Doppeldrama, dessen zweite Hälfte, der „Tod", wohl eine bedingte Selbständigkeit besitzt, dessen erste jedoch, die „Piccolomini", für sich allein keinen dramatischen Bestand hat, während dem „Lager" nur der Charakter eines szenischen Prologs zukommt. Weit mehr entsprechen die Hebbelschen „Nibelungen" dem Wesen der Trilogie, mehr noch das Riesenwerk Richard

Wagners mit dem Rheingold-Vorspiel, und mit diesem erweist sich das „goldene Vließ" so vielfach verwandt, daß sich uns der uralte Zusammenhang der beiden Sagenstoffe geradezu aufdrängt. Wie Siegfried die Walküre, die er aus der Flammenburg befreit, vergißt und sein Herz von dem übergewaltigen, mit überirdischen Kräften begnadeten Weibe weg zu der zarten Gutrune-Chriemhilde wendet, so kehrt Jason sich von der düstren Zauberin Medea zu der lieblichen Kreusa. Und wie der Goldballen in der Rheinflut denen, die ihn wunschlos zu ästhetischer Freude besitzen, nicht unheilvoll, sondern glückspendend, allen aber, die nach ihm geizen, und ihren Erben zum Fluche wird — so füllt das Vließ, das ein Drache hütet, wie Fafner der Lindwurm den Nibelungenhort, zwar dem ersten Besitzer, der es auf den göttlichen Fingerzeig genommen, das Herz mit Mut, Vertrauen und Freude, aber es wandelt sich sofort in ein Symbol des Unheils, sobald es die Gier des Besitzes weckt. Phrixus hatte es vor der Bildsäule des Gottes in Kolchis betend mit dankbarem Herzen aufgepflanzt — Aietes raubt es dem Gastfreund und erkauft es mit dessen Blute. Im fernen Iolkos regt es den eitlen, neidischen König Pelias auf, seinen bitter gehaßten Neffen Jason auszusenden, um das Kleinod zu gewinnen (so bildet Grillparzer — ich muß sagen leider! — das glänzende ritterliche Abenteuer des Argonautenzuges um, der die herrlichsten der Helden Griechenlands in sich vereinigte) — und als Jason es mit Medeas Hilfe aus der Hut der Drachen genommen, da fallen Medeas Vater und ihr junger Bruder Absyrtus dem Dämon, der im Vließe schlummert, zum Opfer. Nun wendet die Rache sich der zu, die um des fremden, schönen Eindringlings willen ihr Land und ihre Blutsverwandten verraten hat. Unter den Barbaren die Schönste von allen, erscheint Medea ihrem Gatten in Griechenland finster und unhold; sein Herz kehrt sich von ihr, das Volk scheut sie und hält sie jeden Greuels fähig. Als sie sich zum Lohn für die Heilung des Pelias von schwerer Krankheit das Vließ nimmt, sprengt der rasende Alte die Verbande seiner Wunden und verblutet. Sie aber klagt man des Mordes an, und da sie sich nicht reinigen kann und will, trifft sie und ihren Gatten der Bann der Amphik-

thonen. Kreusa fällt ihrem eifersüchtigen Grimme: die Flamme verzehrt sie; die zarten Kinder sterben unter dem Dolch der Mutter; Jason, der aller Kraft beraubte, geächtete Jason verzweifelt — Medea aber trägt das goldene Vließ, das selbst „aus der Korintherfürstin blut'gem Brande" unversehrt hervorgegangen, nach Delphi zurück, um es dem Gott wiederzugeben, der es durch seinen Gnadenwink einst dem Phrixus bestimmt hatte. Dort, in der Hut der Himmlischen, wird es wieder friedlich ruhen. Dort weicht der Fluch, der es auf der Erde, dem Besitz und seinen Lockungen preisgegeben, verfolgte. So kehrt auch in Wagners „Ring des Nibelungen" der goldene Schatz zu den Rheintöchtern in das wunschlose, friedliche Reich der Tiefe zurück.

Das alles ergibt sich aus der Dichtung ohne Schwierigkeit von selbst, ohne daß man nötig hätte, eine „Idee" in sie hineinzugeheimnissen, und in den „Argonauten" verkörpert es sich auch in einer einfachen Handlung, deren Genuß durch kein anekdotisch-mythologisches Detail in der Exposition wie in der Vorgeschichte des „Gastfreunds" verkümmert wird. Große menschliche Motive treiben das ganze Drama. Kühne Männer ziehen auf Taten aus; sie landen im Barbarenlande und begehren das Kostbarste, was das fremde Volk besitzt; die Kolcher begegnen ihnen trotzig und kampfbereit, aber das Herz des verbrecherischen Königs zittert, weil er in den Fremdlingen die Vollstrecker der göttlichen Rache sieht. Diese Rache vollzieht sich durch sein eignes Kind. Die göttliche Schönheit des Eroberers betört die arme Medea, und wie sehr sie kämpft und ringt, sie vermag seinem Zauber nicht zu entfliehen. Sie fühlt dunkel, daß es nicht die freie, große Liebe ist, die Jasons Herz zu ihr zieht. „Reichtum" und „Ehre" sind die Worte, die ihr zumeist an die Ohren schlagen, und als sie das Schwert auf die eigne Brust zückt, um Jasons Gang zu der verhängnisvollen Pforte, die das Vließ und den hütenden Drachen verbirgt, zu hemmen, selbst da bleibt jener unerbittlich und setzt seine Ehre über ihr Leben. Sie sieht ihr Los voraus: ein eitler, egoistischer Zug beherrscht den, der sie liebt; er wird sie ausnutzen und dann verwerfen und mißhandeln, wie alle Eroberer es mit den Barbaren machen, und doch kann sie die Kette, die sie ver-

strickt, nicht mehr abstreifen. Unter Seufzern und Tränen scheidet sie von Vater und Bruder; dem armen Absyrtus, der im Meer versinkt, ruft sie qualvoll nach: „Nimm mich mit!" Sie fühlt, daß sie mit ihrer Heimat auch einen Teil ihres Wesens aufgibt, daß sie sich selbst zerstört hat und doch kein neues Leben gewinnen wird. Dem Unglück, dem Tode hat sie sich vermählt. Ein Etwas in ihr, das nur unberührt, durch den Abschluß von dem, was im Sinne der Griechen und in unsrem Sinne die Welt ist, unversehrt hätte bleiben können, trägt sie in den Streit des Lebens hinaus und bringt es ihm zum Opfer dar. Dieser einfache Vorgang kann nicht anschaulicher und zwingender als bei Grillparzer zur Darstellung kommen. In theatralischer Beziehung ist nur eins ungünstig: das öftere Hinausschieben entscheidender Kämpfe, die auf der Bühne beginnen und hinter den Kulissen fortgesetzt werden. Dramatisch darf man den Zufall bemängeln, der Medea, die jede neue Zusammenkunft mit Jason verschworen hat, dennoch am Feindeslager vorüber und mit dem Gefürchteten zusammenführt, weil „der Sturm die Brücken abgerissen heut Nacht". Aber es ist wohl zu beachten, daß in dem ganzen Drama überhaupt eine Schicksalsmacht waltet, nicht so eigenmächtig und heimtückisch wie in der „Ahnfrau", aber doch selbsttätig genug, um den Menschen Geschicke aufzuzwingen, die sie nicht gewollt. Die ganze mythische Erscheinung, die dem Phrixus geworden, und dessen gewagte Fahrt einem ungewissen Ziele zu ist ein Ausfluß dieser Macht, und ihr mag auch ein Teil der Verwandlung im Charakter des Jason zugeschrieben werden, den der furchtbare Anblick in der Drachenhöhle verwirrt und gelähmt zu haben scheint, etwas Ungeheures, das sich in dem Schlußdrama der Trilogie schattenhaft an seine Fersen haftet und sein ganzes Wesen in Unkraft löst. Aber von diesem dämmerhaften Hintergrund heben sich die Gestalten lebensvoll und scharf umrissen ab, ungleich individueller als in der „Ahnfrau" und „Der Traum ein Leben", realistischer charakterisiert als in der dem Geiste der Dichtung gemäß breiter stilisierten „Sappho". Jason und sein männlicher Freund Milo wiederholen sich zwar bei Grillparzer späterhin noch vollkommener in Leander und Naukleros — ganz unver-

gleichlich aber sind die Kolcher gezeichnet und im Wesen und Sprache von den Griechen geschieden. Dieser plumpe, fast tölpelhafte, in all seinem Tun unschöne Aietes, der den Gastfreund erschlug — wie hebt ihn das Grauen vor der Schuld, die er auf sich lud, und das tragische Schicksal, das sich an ihm erfüllt, am Ende der Tragödie über seine enge und dumpfe Sphäre hinaus! Grillparzer hat ihn und die Kolcher in freien rhythmischen Versen sprechen lassen, oft ganz unmelodisch, abgerissen, stammelnd — ein charakteristisches Hilfsmittel, auf welches Goethe in der „Iphigenie" verzichtete, denn Thoas und Arkas sprechen bei ihm genau so wie Orest und Pylades. Aber Goethe durfte so mit einigem Recht in einem Schauspiel verfahren, dessen rein menschlicher Gehalt wenig nach Griechen und Barbaren fragt. Galt es aber, den Gegensatz derselben zu betonen, wie im „goldenen Vließ", bildete dieser Gegensatz sogar recht eigentlich den Kern des dramatischen Konflikts der Heldin, dann verstand es sich von selbst, daß er auch in der Sprache zum Ausdruck gelangen mußte. Und das vermochte niemand genialer zu tun als Grillparzer, in steter feiner Fühlung mit dem Verhältnis unseres Empfindens zu dem charakteristischen Wort. Denn ist Aietes in den ersten Szenen des „Gastfreunds", so lange es nur zu exponieren galt und die tragischen Schatten in die Handlung noch nicht gefallen waren, in seinen ungefügen, formlosen Reden fast burlesk, dann steigert sich der Ton mit dem Mordanschlag auf den Fremdling sofort; er wird vollatmiger, leidenschaftlicher, bilderreicher mit dem Anwachsen des ihn bedrohenden Unheils in den „Argonauten", und wenn ihm der Sohn tot, die Tochter verloren ist, dann ordnet sich seine Rede ganz in den jambischen Tonfall der Griechen ein:

„Sohn, stehst du in den Armen der Verworf'nen!"

ruft er dem jungen Absyrtus zu,

„Mir nach, ihr Kolcher, folget eurem König!"

seinem Volk; und wenn Jason das Vließ enthüllt und ihn Mörder heißt, des Phrixus Mörder, Mörder seines Sohnes, dann stürzt Aietes mit den Worten zusammen:

„Verschling' mich, Erde! Gräber, tut euch auf!"

So steigern und adeln die großen Geschicke auch das Empfinden und den Ausdruck einer niedrigen Natur. Es sind aus innigster Menschenkenntnis erwachsene dichterische Meisterzüge!

Auch Medea redet die Sprache der Griechen, wenn sie sich mit ihnen eins fühlen will und wenn das Typische ihres Schicksals stärker wird als das Individuelle, aber sie kehrt zu ihren wilden Lauten zurück, wenn sich ihr angestammtes Wesen wider die gleißende Kultur und die Schmach empört, die sie ihr gebracht. Selbst die alte Amme, die rauhe, verbissene Gora, die das kolchische Wesen auch in der Fremde hartnäckig festhält, hebt sich im Ausdruck, wenn sich ihre Stimmung hebt, und im vollen Strom der jambischen Verse klagt sie im fünften Akt ihr und ihrer Lieben schreckliches Los. Am ergreifendsten erschließt sich aber der Reiz der Grillparzerschen Sprache in dem Kampf der Neigung zu dem griechischen Helden mit der inneren Warnungsstimme in Medeas Brust. Wie sich über ihr wildes, streitbares Wesen ein milder Glanz lagert, als sie noch glaubt, der kühne Eindringling sei ein Gott; wie sie ihre zagenden Dienerinnen liebevoll beschwichtigt, noch in Erinnerung an seinen Kuß versunken; und wie ihr der schöne Glaube nun geraubt wird, wie sie sich zum Widerstand aufrafft und immer wieder durch die rauhe Rinde die schöne Blume des Gefühls bricht — das ist eine Mischung von Strengem und Zartem, von Starkem und Mildem, von so eigentümlich herber Süßigkeit, daß man sie dem Duft der Jasminblüte vergleichen möchte, wenn dergleichen überhaupt vergleichbar und beschreibbar ist. Das Gefühl nur sagt uns, daß gerade solche Worte von den Lippen eines solchen Menschenbildes kommen müssen, das in der ganzen deutschen Dramendichtung nur eine einzige Gefährtin hat, eine Gefährtin, die es noch überragt: Kleists „Penthesilea". Deren Größe ist freilich heroenhafter, ihre Leidenschaft rasender, ihre Anmut noch lieblicher; aber die Amazonen stehen den Griechen auch nicht so fern wie die Kolcher, und es ist Medeas Schicksal, sich mit dem sonnigen Wesen der Hellenen nie ganz aussöhnen zu können. Wird es ihr doch bald immer fremd und fremder. Die Bitterkeit, der düstre Sinn, das Barbarentum in ihr sind unausrottbar und bleiben, wie

sie sind — die Liebe überglänzt und durchglüht sie nur für kurze Zeit. So hat es Grillparzer gewollt, und so ist es ihm gelungen.

Ein paar vermeinte Widersprüche in den Szenenanweisungen der „Argonauten", auf die Dr. Eugen Kilian im Jahrbuch (III, 366) hinweist, sind von der Redaktion an derselben Stelle bereits aufgeklärt worden. Im ersten Akt steht im „Hintergrunde ein halbverfallener Turm" und weiter zurück befindet sich „die Aussicht aufs Meer". Aus jenem Turme kommt Medea, durch seine Pforte gehen Aietes und Absyrtus. Am Schluß der Szene aber muß Jason das Meer durchschwimmen, wenn er in den Turm will, und er weist den Freund auf einen Spalt im alternden Gemäuer, durch den er eindringt. Das scheint seltsam, klärt sich indessen rasch. Hinter dem König und seinen Kindern hat sich die Pforte des Turmes wieder geschlossen, durch sie also kann Jason nicht ins Innere gelangen. In der Mauer des Turmes aber, die ins Meer abfällt, bemerkt er vom Ufer, etwa von einer vorspringenden Klippe aus, den Spalt, und da er den Zugang von der Landseite versperrt findet, wählt er den Wasserweg und springt ins Meer, das darum doch nicht, wie Kilian meint, im Widerspruch mit der szenischen Angabe plötzlich dem Standort der Spielenden näher liegt als der Turm. Es ist vielmehr alles in Ordnung und Grillparzer von dem Verdacht, er habe das szenische Bild nicht klar vor Augen gehabt, alsbald wieder gereinigt.

Ein anderer Zweifel löst sich noch leichter. In der zweiten Szene desselben Aktes, die im Innern jenes Turmes spielt, stehen vor dem Fallen des Vorhangs um Medea ihre Jungfrauen, die doch vorher mit ihren Lichtern die Bühne verlassen haben. Natürlich aber sind sie, wenn Grillparzer es auch nicht ausdrücklich erwähnt, mit den Bewaffneten in den Turm zurückgeeilt, um — es sind kriegerische Jungfrauen — ihrer Herrin beizustehen. Doch gebe ich Kilian darin recht, daß es sich empfiehlt, sie nicht wiederkommen zu lassen, weil es eindringlicher wirkt, wenn Medea allein auf der Bühne zurückbleibt und nun, Kopf und Augen emporgewandt, ihren verwirrten Ruf „Götter!" ausstößt.

Diese Wärme und Kraft, diese Energie der Farben, dieser ganze jugendliche Hauch der „Argonauten" und ihr charakteristisches Leben sind dem Dichter in dem letzten bekanntesten Drama der Trilogie, „Medea", nicht ganz getreu geblieben. Wer unbefangen an das Werk hinantritt, wird sich zuerst nur schwer in seine Voraussetzungen finden können. Jason haust, ein Flüchtling, mit seinem Weibe und seinen beiden während der langen Meerfahrt geborenen Knaben in einem Zelt vor Korinth, Hilfe suchend. Warum? Mit dem Argonautenzug und seinem Führer sind wir so glänzende Vorstellungen zu verbinden gewohnt, daß wir nicht begreifen, warum Jason in diese Schmach hat fallen können. War die Ehe mit der Kolcherin den Hellenen ein so unüberwindlicher Greuel, daß sein Oheim König Pelias ihm das Haus verschließen und die eigne Vaterstadt ihn verbannen durfte? Zagten die Griechen wirklich so sehr vor den Untaten, die in dem fernen Inselland geschehen sein sollen, daß sie dem siegreich zurückkehrenden Helden, den sie dereinst jubelnd entlassen, nicht einmal einen festlichen Empfang bereiten mochten — wie wir im ersten Akt in der Szene mit dem König aus Jasons eigenem Munde vernehmen? Das ist doch sehr unwahrscheinlich. Was aber über den gewaltsamen Tod des Pelias, von dem mehr gemunkelt als geredet wird, verlautbart, das ist zunächst vollkommen dunkel und stückt sich erst im Verlauf der Handlung aus dem ersten Akt (Jasons Bericht an Kreon), dem zweiten (die Rede des Amphiktyonenherolds) und dem dritten (die Aufklärungen, die Medea dem Gatten gibt) mühsam zusammen. Da erfahren wir denn, daß der bitterböse König von Iolkos, um dessen Tod Jason gar manchesmal gebetet hat, von Medea — zwar keineswegs ermordet ist, daß sie dem Genesenden aber das Vließ, das er ihr rauben wollte, vorgehalten und dabei die Unterirdischen angerufen hat — und da sei er unter wahnsinnigem Geschrei zusammengesunken und habe sein Leben in schwarzen Güssen verströmt. Diese Aufklärung kommt jedoch zu spät. Das hätten wir längst wissen müssen. Das Stück erforderte eine neue Exposition, die nur im ersten Akt gegeben werden konnte. Daß Grillparzer sie dort versäumte, hat sich an seinem Drama empfindlich

gerächt, und ich vermag mich nicht zu überzeugen, daß Karl Landmann in der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Neue Folge, IV, und Sigismondo Friedmann in seinem tüchtigen Werk „Il Dramma tedesco" (Band III) meine Bedenken beweiskräftig zerstreut haben. Und dabei ist noch nicht einmal in Anschlag gebracht, daß man bei dem gehäuften Detail von den Intrigen, der Krankheit und dem Tode jenes Pelias sehr scharf aufmerken muß, um sich die Wahrheit zusammenzureimen, daß man aber trotzdem kein rechtes Interesse dafür gewinnen kann, weil der in Jasons Leben so verderblich eingreifende, also für die Handlung wichtige Alte niemals auf der Bühne erscheint. Das erschwert das Verständnis und schwächt den dramatischen und theatralischen Eindruck. Das bloß Erzählte wirkt zu schwach im Vergleich mit dem, was wir mit Augen vor uns sehen. Ursache und Wirkung verlangten gleiches Licht: Jasons Verbannung konnten wir nur begreifen, wenn wir den Einfluß des Pelias und der Seinen selbst mitempfanden. So sehen wir nur die Wirkung vor uns, ohne über die Ursache recht ins klare zu kommen.

Aber auch die Charakterzeichnung hat in der „Medea" an Klarheit eingebüßt. Nicht nur daß Jason mit jedem Akt mehr zum Schwächling herabsinkt und sich um unsre ästhetische und moralische Achtung bringt (die er nur dann nicht ganz verscherzt, wenn der Darsteller sein eignes Leid, seine Verdüsterung, den Fluch, der ihm mit dem Vließe folgt, stark betont) — auch der König ist eine farblose Figur, und die liebliche Kreusa vergleicht sich der Melitta, der Hero und Esther nicht. Ja, Medea selbst hat mit ihrer Ursprünglichkeit auch etwas von ihrer dramatischen Wahrheit verloren, und ein kleiner Zusatz von Theaterpose, zum mindesten von schönrednerischer Rezitation mischt sich für mein Gefühl in ihre echte Natur. Es ist zwar nicht von Belang und stört die Richtigkeit der Linien nicht, die ihre Entwicklung in großen Zügen beschreibt: ihren redlichen Willen, die Vergangenheit zu vergraben und ihrem Gemahl zur Griechin zu werden; ihr rührendes Bemühen, von der Königstochter milde Sitten und Künste zu lernen, ihren Groll gegen Jason, ihren Jammer über

die Trennung von ihren Kindern, ihre Rückkehr zu der alten Gewöhnung und dem Zauberspuk der Heimat. Nur eins verstehe ich nicht. Wenn sie den Gatten an die Tage ihrer ersten Liebe erinnert und dieser die elende Antwort gibt „Der Dinge denkst du nicht, die seither sind geschehn" (im 3. Akt), dann wird sie selber elend und erniedrigt sich wie jener, wenn sie darauf nichts, als die matte Entgegnung hat: „Entsetzlich sind sie, ja, ich geb' es zu!" Wie kann sie das tun? Nichtswürdiger hat Jason nie an ihr gehandelt, als eben da, wo er sie um der Hilfe willen verklagt, die sie ihm einst zur Gewinnung des Vließes, unter Zaudern und Seufzern, unter Tränen der Verzweiflung geliehen. Wie kann sie zugeben „Am Vater hab' ich schlimm, am Bruder schlimmer getan?" Sind denn Absyrtus und Aietes so geradezu durch sie getötet? War es nicht Jason, der das alles gewollt und zu verantworten hat? Welche Antwort also gebührte dem frechen Ankläger? Ins Antlitz hätte sie ihm speien dürfen; das wäre der Lohn für seine Schlechtigkeit gewesen. Tut sie aber an dieser Stelle zu wenig, so tut sie an einer andern zu viel: in der Ermordung der Kinder. Eine so furchtbare Tat verlangte eine noch weit stärkere Motivierung aus qualzerrissenem Herzen. Medea mag ihrer Rivalin den Flammenbecher durch die Amme senden — aber wenn eine Mutter ihre Kleinen durchstößt, dann muß die Zukunft sie so trostlos anstarren, daß es nichts anderes als diese Ärgste und nach ihm das Ende gibt: wohlbemerkt diese Medea, die Medea des modernen Dichters, die nicht wie die furiarum maxima des Euripides die Kinder haßt, weil sie des verhaßten Jason Fleisch und Blut sind. Die antike Medea wird, nachdem sie Jasons Verrat erfahren, nur noch von dem einen Gefühl der Rache beherrscht, und dies Gefühl treibt ihren Dolch blind in der Kinder Brust. Das aber ist nicht die Medea Grillparzers, in der die Barbarin zur Hälfte gebrochen und geläutert ist, ein liebendes Weib, eine liebende Mutter. Diese Medea mußte zaudern — und je mehr sie zauderte, desto unmöglicher mußte ihre Tat werden. Sie mußte nach Gründen suchen, und je mehr ihr der Dichter zur Verteidigung gab, desto stärker belastete er sie.

Grillparzers Medea weckt die Kinder, die vor ihren Augen schlafen, und schickt sie aus ihrer Nähe, als fürchtete sie sich vor sich selbst, als fühlte sie den gräßlichen Entschluß in ihrer Seele keimen. Damit glauben wir die Untat bereits abgewandt, aber als der Palast in Feuer aufgeht und Kreusa verbrennt, da sagt sie sich plötzlich, die Rächer dieses Frevels würden wahrscheinlich auch ihre Kinder nicht verschonen; „kein Rücktritt mehr", und als Gora ihr zuruft „Man kommt", stürzt sie in den Säulengang und tötet die Knaben. Das Motiv dieses Mordes ist also jetzt nicht mehr ihre Rache an Jason, sondern die Fürsorge, sie der korinthischen Justiz zu entziehen. Wie matt! Und wie wenig genügt es für eine Mutter, die Tat damit zu beschönigen, daß den Kindern künftiges Elend erspart geblieben sei. Das tut nur ein Weib, das mit ihren Kindern stirbt. Hier klafft eine psychologische Lücke. Wäre das nicht, dann wäre Medeas Entschluß, statt des Todes lieber das schwerere Leben auf sich zu nehmen, unanfechtbar. Dann begriffen wir ganz, warum sie die furchtbare Last des Daseins nicht von sich schüttelt und dem verzagten Manne die echt Grillparzersche, nunmehr zu spät kommende Lehre gibt:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!"

Es ist die Philosophie des Ruslan.

Schließlich erweckt die „Medea" aber auch ein kleines theatralisches Bedenken. Wird sie mit den voraufgehenden Dramen als der Schlußstein der Trilogie zur Aufführung gebracht, dann ergibt sich für den Zuschauer ein Widerspruch der ersten Medea mit dieser. Im „Gastfreund" und den „Argonauten" ist sie jung und liebenswert,

„Verteidigt durch der Anmut Freiheitsbrief,
Nichts zauberhaft an ihr als ihre Schönheit,"

wie Jason sagt. Als sie aber in Griechenland erscheint, scheut alles vor ihr zurück und faßt es nicht, daß der Führer der Argonauten sich ein solches Weib zur Ehe gewählt. Dem philiströsen Kreon muß Jason den Schritt sogar ausführlich begründen, und die Motivierung läuft darauf hinaus, daß in Kolchis,

wo der Tag Nacht und die Nacht Entsetzen ist, Medea gleichsam die Einäugige unter den Blinden gewesen.

„Da fand ich sie, die dir so greulich dünkt;
Ich sage dir, sie glich dem Sonnenstrahl,
Der durch den Spalt in einen Kerker fällt.
Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht,
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung."

Gewiß, dergleichen ist möglich. Dem Chinesen erscheint das chinesische Weib, dem Hottentotten die Hottentottin schön, und im fremden Lande lernt auch wohl ein Reisender sich in die dortigen Schönheitsbegriffe schicken. Aber wir Zuschauer sehen doch weder mit griechischen noch mit kolchischen, sondern mit unsren Augen, und wir gewahren im „Gastfreund", den „Argonauten" und der „Medea" immer dasselbe Weib, zwar im letzten Drama um vier Jahre gealtert, aber doch immer noch in erster Frauenblüte. Über diesen Zwiespalt wird man nie ganz hinwegkommen, und der Ausweg, gegen des Dichters Willen die Medea des letzten Teils von einer andern Schauspielerin als die Medea in Kolchis spielen zu lassen, wäre kein guter. Gibt man die Trilogie einmal, dann wollen wir die Einheit der Gestalt auch in der Darstellung spüren. Wenn Sophie Schröder in den zwanziger Jahren bei der ersten Aufführung der Dichtung die Heldin gab und, wie Laube mitteilt, um ihretwillen die Liebesszenen arg zusammengestrichen wurden, dann war das gewiß ein schwerer Schaden für das ganze Werk: denn die Schröder war klein, von unansehnlichem Wuchs und gewiß keine Medea. Damit ist aber nicht gesagt, daß es keine Schauspielerinnen gäbe, die, auch wenn sie nicht jünger sind, als die Schröder damals war (vierzigjährig), außer stande wären, die jugendliche Medea auf das Glaubwürdigste zu verkörpern. Charlotte Wolter gehörte zu ihnen; Adele Sandrock wird zu ihnen gehören, wenn sie völlig geklärt ist, vielleicht auch Fräulein Rosa Poppe vom Berliner Schauspielhaus, ein immer noch in der Gärung begriffenes Talent. Geschähe das, dann bliebe die Rolle zuverlässiger von dem Pathos der Heldenmütter verschont, von dem sie auf unsren Theatern seit langer Zeit, und jedenfalls so lange die „Medea" ohne ihre

Vorläufer gegeben wird, wie in Deutschland und Österreich fast allgemein Sitte, nicht zu trennen ist. Wenn Laube das für empfehlenswert hält, so befindet er sich in einem großen Irrtum. Medea schreitet nicht auf dem Kothurn der Fürstin von Messina, der Antigone, Iphigenie und Sappho einher, und eine gewisse naturalistische Haltung ist für sie angebrachter als die Sprachgewalt der Clara Ziegler, der Frau Eleonore Wahlmann, einst in Stuttgart, und ihrer vielen stilverwandten Genossinnen. Spielt man sie als Heldenmutter, so würdig, so gehalten, so weitausholend in Wort und Geste, dann handelt man sogar dem Genius des Gedichts schnurstracks zuwider.

Im übrigen ist die Theaterwirkung der „Medea" um ihrer starken Kontraste und der erschütterndsten Saiten der Empfindung willen, die sie anschlägt, eine unfraglich große, auch wenn man sie allein aufführt, und alles in allem wiegt sie mir sämtliche altklassischen und neueren Medeen auf, heißen ihre Väter nun Euripides oder Seneka, Corneille oder Gozzi, Klinger oder Gotter. Den größten Teil des Publikums wird sie immer stärker fesseln als der „Gastfreund" und die „Argonauten". Ihre letzte Bedeutung erlangt sie aber auch auf der Bühne nur in Verbindung mit jenen, und erst dann, wenn wir Zeugen geworden sind, wie der Grieche sich ihres Herzens bemächtigt und ihre Liebe seinem Eigennutz dienstbar gemacht hat, können wir die dunkle Tiefe ihres Leids und ihrer Tragik ganz ermessen. Die Bühnenleitungen sollten der Trilogie darum von Zeit zu Zeit ihre Aufmerksamkeit und Liebe zuwenden. Zwar darf man sie mit dem „Wallenstein" nicht vergleichen, aber den Hebbelschen „Nibelungen", die uns durch den Stoff freilich näher gerückt sind, ist sie trefflich gewachsen und in summa gibt es nicht viel dramatische Dichtungen von gleicher Größe und Tiefe bei so weitschichtiger Anlage in der deutschen Literatur wie das „goldene Vließ".

Zeigt sich in den bisher betrachteten Dramen Grillparzers ein Zug weltabgewandten Wesens und Sinnens, träumerischer Laßheit, voreiligen Verzichts auf den Widerstand gegen die feindlichen Mächte, und mußten wir darin die Grenze und eine gewisse Enge seiner Charaktere erblicken — wie kommt es dann, daß

derselbe Grundzug in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ zur Stärke und Weite in den Charakteren wird? Zunächst darum, weil wir in der Hero-Tragödie ein reines Liebesdrama vor uns haben und es das Vorrecht der Liebe ist, fordern zu dürfen, daß man sie nicht mit dem Maßstab moralischer Pflicht und Kraft messe. Es ist ihr Wesen, alles Eigensüchtige, jede Regung der Selbsterhaltung in dem Individuum zu tilgen und es ganz nur dem andern zu eigen zu geben und in diesem andern der geheimnisvoll wirkenden großen Macht, die mit uns allgewaltig, widerspruchslos schaltet. Jede Liebe ist Opferung des eignen Ich. Dieses Gefühl der Unüberwindlichkeit der Liebe ist so tief in uns gepflanzt, daß wir ihr alles und jedes zugute halten, sofern es nur aus dem Quell der Leidenschaft fließt, und alle Ansprüche an Würde, Klugheit, Selbstbeherrschung der Liebenden aufgeben. Die Helden der größten Liebestragödie aller Völker, Romeo und Julia, handeln wie Kinder und Berauschte, und dasselbe Unwiderstehliche, welches dem Weibe den Mut und die Kraft erhöht und sie zum Wagen des Kühnsten und anscheinend Unmöglichen antreibt, jagt den Mann von einer Übertreibung zur andern und versetzt ihn in einen Zustand so unmännlicher Ekstase, daß der gute Priester, der die Liebenden beschützt, ihn ein Weib und blödes Tier nennen darf. Da hilft kein Ermahnen und Nachdenken. Das eine Gefühl, das ihr die Fittiche stärkt, macht Julien blind und unempfindlich für alles andre; sie denkt keinen Augenblick an den Jammer, den sie mit ihrem Scheintod den Eltern bereiten wird — und wir finden das eben so natürlich wie die fassungslose Schwäche Romeos, da der Dichter uns selbst ins innerste Herz getroffen hat. Wir sind von der Notwendigkeit dieser Geschehnisse so überzeugt und wir sehen sie von so glühender Farbenglut umwallt, daß wir ihnen unsre ganze Sympathie entgegenbringen. Das ist auch Heros und Leanders Fall, ja es ist der Fall aller Liebespaare Grillparzers. Die raschen Blicke, von denen der größte Liebesdichter der Deutschen, Goethe, singt, und die wir in allen Tondramen Richard Wagners finden (Senta und der Holländer, Elsa und Lohengrin, Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünnhilde, Tristan und Isolde,

Eva und Walter), sie sind es auch, die Mann und Weib bei Grillparzer blitzartig verbinden. Ein einziges Schauen genügt, um Zawisch und Kunigunde in „König Ottokars Glück und Ende", den König und die Jüdin von Toledo zueinander zu zwingen. Toller noch als Romeo geberdet sich der Bruder der Königin im „Treuen Diener", wenn er sich (wie jener in der Zelle des Mönchs) auf den Boden wirft und wider sich tobt; von einer Gewalttat zur andern treibt den wilden Don Cäsar im „Bruderzwist" seine Liebe zu Lucretia, und selbst die edle Sappho greift wie eine Rasende zum Dolch, um die unschuldige Melitta zu durchbohren. Dabei zeigt sich aber in „Des Meeres und der Liebe Wellen" noch ein besonderer, äußerst charakteristischer Zug. Fast in allen Dramen Grillparzers ist der Mann der Schwächere, nicht das Weib. Wenn nun aber dem Gattungscharakter der Geschlechter gemäß in Shakespeares großer Liebestragödie das Weib es ist, das unter den Stürmen der Leidenschaft erstarkt und aus einem traumhaften Dämmerleben der Seele zur Klarheit und Entschlossenheit geführt wird, dann kehrt sich dies Verhältnis bei Grillparzers individueller Art, Mann und Weib darzustellen, gerade um. Bei ihm ist es der Mann, der knabenhafte, dumpfempfindende, halb schlafwandelnde Leander, den der erfahrene Freund wie ein kleines Kind hüten muß, und der dann mit einem Schlage (wie Julia aus dem Mädchen zur Frau) im Feuer der Liebe aus dem Knaben zum Manne wird und eine heldenhafte Größe und Hoheit gewinnt. Und ist es bei Shakespeare der junge Montague, dem die Liebe die Besonnenheit des Denkens raubt, so ist es bei Grillparzer wiederum das Weib, ist es Hero, die nach der entscheidenden Begegnung mit Leander im dritten Akt wie im Nebel unter der hellsichtigen Schar ihrer Hüter und Genossen einhergeht, ohne zu ahnen, daß man ihr Geheimnis durchschaut.

Diese innige Vertrautheit des Dichters mit der elementaren Kraft der Liebe, dieser Freibrief, den sie den Menschen gibt, ist nun aber dem Drama noch in ganz anderer Weise zugute gekommen. In „Hero und Leander" ist die Liebe in so besondrem Sinne der Mittelpunkt der Tragödie wie in keinem andren Werk

des Dichters, ja wie in keinem anderen deutschen Drama überhaupt. In allen übrigen Dramen Grillparzers sind die Liebenden entweder Nebenpersonen, oder ihre Liebe ist nur ein Teil ihres Konfliktes. In „Hero und Leander" ist sie dagegen Konflikt und Tragik selbst. Nun ist alles Tragische ein Erdulden und es tut dabei nichts zur Sache, ob der Held „im Prinzip" siegt, während er fällt, oder nicht; in allen Fällen des Tragischen geht ein Wille oder ein Recht zum Leben an den Grenzen des Endlichen zu Grunde. So scheitert auch Sappho am Dasein, Medea, König Ottokar, Kaiser Rudolf der Zweite; so enden auch Hero und Leander. Während aber fast in allen andren tragischen Helden des Dichters der Sonderlingstrieb ihr Wesen eingeschüchtert oder einseitig entwickelt hat, so daß sie früher an der Welt zugrunde gehen, als es bei normalen Naturen der Fall zu sein brauchte — fallen Hero und Leander einer unter allen Umständen zwingenden Notwendigkeit zum Opfer, eben weil sie sich ausschließlich auf die verblendende Macht der Liebe berufen können. Ihre Schranke ist zugleich ihr Recht, ihre Schwäche ihre Stärke. Was ihnen den Weg verlegt, ist jedoch eine heilige Satzung, die Pflicht gegen die Götter. So stehen sich denn zwei gleich berechtigte Gewalten gegenüber, die ewige, unabänderliche der Liebe und das bedingtere, wandelbarere Recht des Dienstes der Himmlischen, und dies letztere ist im Kampfe das stärkere und muß es sein. Es ist, von dem besondren Konflikt abgesehen, ein ähnlicher tragischer Typus wie der der „Antigone": ein Recht des Herzens, eine Pflicht des Gefühls scheitert am Gesetz, und in beiden Fällen siegen die Unterliegenden. Und doch können wir den Gegnern nicht zürnen noch ihnen einen Vorwurf machen. Wenigstens ich hätte gewünscht, Grillparzer hätte dem Oberpriester den wortlosen Abgang mit verhülltem Haupte erspart, denn dieser hat unerbittlich getan, was er mußte. So ist denn die Tragik der Liebenden durch ihre Notwendigkeit um so erschütternder und doch um so befreiender zugleich. Kein Rest von Verworrenheit mischt sich in unsre Trauer, kein störendes Bedenken, daß der Ausgang sich hätte anders gestalten müssen, wenn dieser Charakter weniger grillenhaft, jener Zufall den Liebenden fern geblieben wäre. Nichts davon. Alles

ruht auf festestem psychologischen Grunde, und dieser ist der allgemeine, auf dem wir alle stehen. Nach „ewigen, ehernen, großen Gesetzen" gehen Hero und Leander in den tragischen Tod. Das Gesetzmäßige aber erhebt uns immer, auch wenn es zermalmt. So ist denn die „Hero" die weiteste und freieste aller Tragödien Grillparzers, und nie hat ein deutscher Dramatiker die uralte Dichterklage vom „Los des Schönen" in einer reinen Liebestragödie schöner und ergreifender angestimmt. Es war seine Neigung, von dem Schattenglück der Erde zu singen; mit größerem Recht, zu allgemeinerem Mitempfinden, tragischer hat er es niemals getan.

Man könnte an Goethes Frauengestalten, diese herrlichsten Dichtergebilde, man könnte an „Kabale und Liebe" erinnern, das einzige Liebesdrama Schillers. Aber die Goetheschen Frauen stehen nie im Mittelpunkt eines tragischen Konflikts — man müßte denn die Gretchentragödie aus dem Faustdrama loslösen wollen — und ein echter Dramatiker ist Goethe überhaupt nicht. „Kabale und Liebe" aber, dies nicht genug zu würdigende Muster eines strengen Bühnendramas, behandelt weit mehr das Verhältnis der Stände zueinander als das der Geschlechter, und räumt überdies dem Gegenspiel zu viel Macht ein. In „Hero und Leander" allein haben wir ein dramatisches und tragisches Liebespaar, das von keinem anderen Faktor aus dem Zentrum unsres Interesses verdrängt wird, und das A und O ihres Glücks und ihrer Leiden weiß Grillparzer noch ganz anders zur Darstellung zu bringen als Schiller, dessen Größe auf einem andren Gebiet als dem der Liebe liegt. Wie bricht hier die süße Gewalt in die Herzen, wie selig und siegesfroh! Wie hebt sie die Menschen über die Niederungen des Lebens, über Furcht und Gefahren hinweg. Draußen lauern die Späher, draußen tobt das Meer, ein hoher Turm senkt sich jäh ins Wasser — darüber hinweg aber fliegt die Liebe, und mitten im Schoß der Gefahren plaudern sie hold und arglos wie Kinder. Höheres kennt der Dichter nicht, voller und rauschender tönt seine Leier nicht, als wenn er den Triumph der Aphrodite und ihre die Herzen beschwingende und läuternde Macht besingt. Vollkommener und restloser hat er es aber auch nie

verkörpert als in seiner Hero, dem ausgeführtesten jener Mädchencharaktere des Dichters, die mit unerschlossener Seele, einfach, traumverloren und doch sicher durchs Leben gehen. „Einen durchgehenden Zug von Heiterkeit" schreibt ihr der Dichter selbst zu. Sie ist „unbefangen, verständig, gefaßt", aber es strahlt schon ein matter sinnlicher Glanz von ihr aus, noch ehe die Liebe sie getroffen. Doch weiß sie selbst davon nichts, ja sie denkt nicht daran und widmet sich mit genügsamer Geschäftigkeit eifrig dem Dienste der Göttin. Sie ist eins mit sich, weil ihr noch kein Anlaß zum Zwiespalt geworden, und naht er ihr, dann wird sie in ihrem unbefangenen Gemüt erschrecken müssen. So kommt es auch. Als Leanders Blick sie bei dem Opfer trifft, das den ersten Akt so wundervoll beschließt, da verwirrt sie sich; sie verwechselt die Weihsprüche und gießt so viel Rauchwerk ins Feuer, daß die Altarflamme lebhafter emporzuckt. Noch aber überschreitet diese Wirkung die Schwelle des Unbewußten nicht. Sie singt ein Lied von Leda und dem Schwan und vermag sich nicht zu deuten, warum der Oheim es ihr verboten. Als Leander ihr im Tempelhain entgegentritt, erschrickt sie zwar, aber nicht, als ertappte sie sich selbst auf etwas Unrechtem — o nein! Gerade jetzt, wo sich sein Bild fest und fester in ihr Inneres prägt, übersieht sie klarer als je ihre Pflichten und fühlt sich inniger noch als sonst mit ihnen verbunden. Sie hat nichts abzuwehren. Ganz naiv spricht sie von ihrem Lose, unvermählt zu bleiben, und scheidet von Leander mit „glattverbreitetem Gefühl". Aber eben daß sie dies zu betonen für nötig findet (im dritten Akt, sobald der Priester sie verlassen), verkündet dem feiner horchenden Ohr, daß sich ihr Wesen leise zu entzweien beginnt. Abermals kommt ihr das verfängliche Lied auf die Lippen, und dem Jüngling, den sie fern glaubt, ruft sie eine gute Nacht zu. Und als ihr nun das holde Verhängnis naht, da erbebt sie zuerst und wehrt dem Ermatteten den Einlaß; wachsend aber entwickelt sich ihre Leidenschaft, mehr an ihr selbst als durch Leanders Zutun (wie Grillparzer ausdrücklich ausgesprochen; Mitleid und Bewunderung seines ungeheuren Wagnisses erschmeicheln der Liebe den Einlaß); die Angst vor der Entdeckung bei Xanthes und des Wächters Nahen steigert

ihre Erregung, aber was sie für sich befürchten mußte, hätte auch Leander getroffen, und diesen mehr als sie; und nun naht die Liebe selbst, immer noch in jungfräulich-herber Gestalt, zurückhaltend, bis sie nur noch abwehrt, um seines Zudrängens desto gewisser zu sein — ohne jeden Gedanken an ein bewußtes Spiel selbstverständlich. Ja, das Nachdenken verläßt sie schon hier ganz. Kein Schatten der Erwägung kommt ihr, daß ihre Liebe zu dem kühnen Schwimmer ein Frevel an den Göttern sei. Ihr Sträuben hat lediglich in ihr selbst seinen Grund. Und er ist nicht tief. Denn nun beginnt, noch halb im Scherz, der Austausch der ersten Versprechungen, der ersten Liebespfänder, das unsagbar anmutvolle „Komm morgen denn", das Beiseitestellen der Lampe bei der Gewährung des Kusses, bis die letzte Schranke fällt, und das höchste Glück die Liebenden zu ihrem Verderben aneinander kettet. Das alles ist meisterlich entwickelt, und die ganze Szenenreihe bildet einen Akt des dramatischen Höhepunktes, wie er sich in solcher Vollkommenheit nur selten findet. Auch die neueste Literatur hat uns Deutschen bekanntlich ein „Liebesdrama" gebracht, die „Jugend" des begabten Max Halbe. Auch da finden sich zwei junge Geschöpfe, zwar keine Priesterin, aber doch ein in der reinen Luft eines Pfarrhauses erzogenes Mädchen und ein frisch vom Gymnasium zur Universität entlassener Jüngling angeblich in erster Liebe zusammen. Aber von dem Überschwang und den süßen Torheiten, von der seligen Schwärmerei der Jugend verkündet das Stück uns nichts. Nichts von der zarten Sehnsucht, die das Geliebte zum Ideal verklärt, nichts von dem Glanz der „goldenen Zeit", der Lieblingswelt der Dichter, die sie in allen Tönen immer neu und immer in gleichem Sinne besungen haben. Grausam und wider alle psychologische Erfahrung, und darum zu Unrecht zerstört Halbe diesen Nimbus. Zwei gesittete Menschen, der Liebende in allen hohen und großen Dingen auferzogen, einer von denen, die Pflicht und Ehre zwiefach kennen müssen und die dereinst auf der Menschheit Höhen wandeln sollen. Und doch sind sie in zwei Tagen am Ziel. Nichts von den holden Präludien der Liebe in Julias, Gretchens, Heros Brust. Mit dirnenhafter Schnelligkeit kommt das Mädchen ihrem

Hans entgegen; sie ist es, die ihn sogleich nach seiner Ankunft im Pfarrhaus mit ihren verliebten Fragen provoziert, und sie ist es höchstbezeichnenderweise auch, die nächtens zu ihm in die Kammer steigt — nicht er kommt zu ihr. Nun mag sie sich zwar auf das ererbte Blut berufen können, denn sie selber ist ein sogenanntes „Kind der Sünde", und der alte gute Pfarrer, ihr Oheim, hat nichts getan, sie zu behüten. Noch weniger aber hat er sie mit strenger Askese gequält, und wenn ein fanatischer Kaplan das an seiner Stelle tun und das sinnliche junge Ding ins Kloster bringen möchte, so ist das völlig belanglos, denn er hat dazu weder die Macht noch das Recht. Und wenn der Pfarrer dem jungen Burschen, der sich damit zu entschuldigen versucht, er und sein Annchen hätten sich „so wahnsinnig gern gehabt" und dergleichen — wenn er ihm vorhält, eben das hätte ihn ganz anders handeln lassen sollen: nun, so hätte sich das vor allem auch der Dichter gesagt sein lassen sollen, als er sein Stück schrieb. Er würde ihn dann anders haben handeln lassen. Oder aber, er hätte das Verhältnis, das er uns vorführt, und dessen poetischeste Blüte das „Drück' mich tot, Hans" ist, schärfer angeschaut und das Wort Liebe und nun gar die Vorstellung der ersten Liebe dabei ganz aus dem Spiel gelassen. Denn nur die Sinne haben Anteil daran, nicht aber der schwächste Hauch der Seele. Es ist ein Pfingstsonntags-Verhältnis zwischen einem Nähmädchen und einem Kommis, das Bündnis eines leichtsinnigen Pärchens, das heute zusammenkommt und bis zum Alimentenprozeß nichts mehr voreinander hört. Nicht die Jugend Deutschlands, die zum ersten Male liebt, nein, die Allerweltsjugend, die „keine Tugend hat" — das ist die Jugend Halbes. Der rein physiologische Prozeß ist aber doch Gott weiß des Besingens nicht wert, geschweige denn des Aufgebots dreier Akte, und was das Stück nebenher immer noch Gutes bringt — ein Liebesdrama ist es nicht. Selbst Shakespeares Julia in ihrer raschen Sinnlichkeit handelt keuscher als die Pfarrersnichte Halbes. Erst nach langem Widerstreben fällt Gretchens und Heros Mädchengürtel. Der Schleier der Scham ist hier aber zugleich auch der Schleier der Dichtung. Wie verehrungswürdig erscheint

uns Grillparzer in seiner Liebestragödie, wenn wir jenes vielgerühmte Stück daneben halten. Er hatte wohl recht:

„Wenn der Priester opfern geht,
Geht er mit reinen Händen,
Wer nicht des Lebens Schmutz verschmäht,
Wird nie das Große vollenden."

Nicht minder herrlich als der dritte ist der Akt der Umkehr, der vierte. Man hat von jeher manches an ihm auszusetzen gefunden, und Laube hat ihn sogar mit einer Steppe verglichen. Nun geschieht freilich nicht viel in ihm, wenigstens nicht im Sinne einer geräuschvollen Aktion, wie sie gerade Laube sich für seine vierten Akte aufzusparen liebte, sehr oft auf Kosten der voraufgehenden und noch öfter mit Hintansetzung der psychologischen Wahrheit. Aber doch ist von Anfang bis zu Ende eine leise Bewegung auf das Ziel in ihm wahrnehmbar, und endet er, dann ist das Verderben Leanders und Heros beschlossene Sache. Das Zaudern und Hinhalten, das Tasten und Abwarten war hier das einzig Zweckvolle, und wie jener römische Feldherr ist auch Grillparzer in diesem Akt als cunctator siegreich geworden. Halb fühlte das der Dichter selbst, halb hielt auch er die charakteristische Eigenart des Aktes für einen Fehler. Denn am 20. April 1831 (vierzehn Tage nach der ersten Aufführung) schrieb er in sein Tagebuch (vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft III., 187): „Die ersten drei Akte wütend applaudiert, die letzten zwei ohne Anteil vorübergegangen. Traurig, daß die Stimme des Publikums mit meinen eigenen Zweifeln so sehr zusammentrifft. Der fünfte Akt ist zwar leider nur zu wirksam, zu theatralisch (weshalb ich ihn auch immer ändern wollte), er litt aber offenbar unter der Wirkungslosigkeit des vierten Akts, denn auf einmal Zerstreute wirkt nichts mehr. Sonderbar, diesen vierten Akt schrieb ich gerade mit der meisten Innigkeit, dem nächsten Einleben, und er schien mir im ersten Augenblicke sehr gelungen; aber schon bei der zweiten Überarbeitung, ein Jahr später, konnte ich mich selbst nicht mehr darin finden. Das Ganze ist offenbar mit zu wenig Folge, abgerissen, und mehr mit einer allgemeinen, als mit einer besonderen, mit einem Stoff

Begeisterung geschrieben. Mehr Skizze als Bild. Die Aufgabe war ungeheuer. Wenn die Lösung gelang, war der Gewinn groß für die Poesie. Sie gelang nicht. Und doch, und doch! Wenn ich durch ein paar noch folgende gelungene Leistungen mich in der Zahl der bleibenden Dichter erhalten kann, möchte leicht eine Zeit kommen, wo man den Wert des wenn auch nur halb Erreichten in diesem vierten Akte einsehen dürfte." Gewiß, das tut man. Und nicht nur für halb, sondern für ganz erreicht hält man des Dichters Ziel. Das, worin dieser vierte Akt von andren abweicht, macht gerade seine charakteristische Größe aus. Es ist der Geist, der sich den Körper, diesen Körper, gebaut hat. Wie entspricht hier alles, was geschieht, dem Charakter der Handelnden: wie reizvoll offenbaren sich diese Geschehnisse an Heros Natur! Sie ist völlig umgewandelt. Das neue tiefe Glücksgefühl hat jede Herbheit in ihr getilgt; eine selige Wärme und Milde strahlt von ihr aus, die stille Heiterkeit jener, die ein Liebesgeheimnis verbergen. Der leichtgesinnten Gefährtin, die sonst manch heftiges Tadelswort von ihr zu hören bekommt, nimmt sie sich wie eine Freundin an. Sie spürt, daß man ihr nachstellt, daß der Oheim, der sie von einem Ort zum andern sendet, mit diesen ermüdenden Botendiensten einen Zweck verfolgt — aber sie bleibt, selbst wenn sie ihm darum zürnen möchte, noch liebenswürdig. Mit instinktiver Klugheit weicht sie allen Verhörsfragen des Oberpriesters und des Tempelhüters aus, immer graziös, sogar schalkhaft, aber immer unbewußt und des letzten Grundes dieser Inquisition unkundig. Der Priester ermahnt sie, die Lampe des Turmes nicht die ganze Nacht brennen zu lassen. „Wir haben Öl genug", ist ihre Antwort. Als man ihr auf den Kopf zusagt, ein Fremder sei im Turm gewesen, meint sie, „vielleicht der Überirdischen Einer".

„Zu Leda kam, zum fürstlichen Admet,
Zur strengverwahrten Danaë ein Gott;
Warum nicht heut? zu ihr? zu uns? zu wem du willst?",

und das alte Lied summt ihr weiter auf den Lippen. Aus ihrer Müdigkeit macht sie kein Hehl, und sie sieht die Gefahr nicht, als der Priester ihre Ermattung künstlich steigert. Selbst die keimende

Einsicht, daß man sie um nichts und wieder nichts fingierte Aufträge hat vollziehen lassen, weckt sie nicht aus ihrem glücklichen Halbschlaf, und als der Oheim sie streng und ernst an ihre Pflichten mahnt, verteidigt sie sich ohne die leiseste Regung von Schuldbewußtsein und Reue:

„Auch meine Pflichten kenn' ich,
Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz,
Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt,
Dem Recht genüber stellt der andren Menschen."

Das kann sie sagen, weil sie ganz so und nicht anders empfindet. Was wollen alle Anklagen? Sie ist ja glücklich und klar und eins mit sich. Als stände sie hoch auf sonnenbeschienenem Gipfel und dränge das Geräusch der Welt nur wie durch eine Wolkenschicht zu ihr empor! Sie denkt nicht daran, daß es ihr und dem Geliebten verderblich werden könnte, und ruhig zündet sie, trotz des drohenden Sturmes, die Lampe an, die ihrem Leander von Sestos' Küste durch den Hellespont leuten soll. So entschlummert sie, im Anschaun des Lichtes. Der Priester löscht es und läßt die Götter walten, denen das Opfer nicht entrinnt. Daß auch bei diesem wunderbaren Akt Grillparzers heißgeliebter und bewunderter Lope de Vega, der allmählich die übrigen spanischen Dramatiker aus seiner Gunst verdrängte, Pate gestanden, hat Arturo Farinelli in seinem schönen Buch „Grillparzer und Lope de Vega" (Berlin 1894) mehr als wahrscheinlich gemacht. Emil Kuh hatte sich mit dem Dichter einmal über den Zauber der „Liebesmüdigkeit" der Hero hingerissen geäußert, Grillparzer aber meinte, das sei bei Lope weit süßer, und nannte, wie Kuh glaubt, („Zwei Dichter Österreichs" — Pest 1872), ein Stück etwa des Titels „Ring, Kreuz und Kette". Das aber gibt es nicht, und Farinelli nennt statt seiner richtig „Los tres diamantes". Schon 1823 hatte Grillparzer eine Szene dieses Dramas, Lucindas Schlaf, mit Mirandas Einschläferung in Shakespeares „Sturm" verglichen, weitaus zu Gunsten Lope de Vegas. Er zweifelte, ob das ganze Gebiet der Poesie etwas „so Naturwahres und unaussprechlich Süßes" aufzuweisen habe, und als er sie im Jahre 1865 wiederlas, war seine Bewunderung noch immer die gleiche.

Diese herrliche Szene nun habe Grillparzern, so meint Farinelli, unzweifelhaft vorgeschwebt. Da erzählt Lisandro der Lucinda, die mit ihm geflohen, die Geschichte seines Lebens, um die mit dem Schlaf Kämpfende wach zu erhalten. Sie muß wachen! und sie will! Und endlich entschlummert sie doch, wie Hero es tut, die sich ebenso gewaltsam wider den bleiernen Druck des Schlafes wehrt. Daß auch Lucindas Erwachen und ihr Glaube, immer noch den geliebten Lisandro zur Seite zu haben, der „Alles erzählen soll" — daß auch dieser Zug auf Heros Wort „Bist du's, mein Freund?" gewirkt haben mag, ist ebenfalls nicht unmöglich. Dort hört Belardo, was Lisandro, hier der Oberpriester, was Leander hören soll. Und auch des träumenden Phaon Ruf „Melitta", der an das Ohr der unglücklichen Sappho schlägt, möchte an jene Szene erinnern — wenn nur eben nicht Grillparzer das Drama Lope de Vegas erst nach der „Sappho" kennen gelernt hätte.

Im übrigen ist freilich die Wirkung des Liebesschlafs im Zusammenhang der Hero-Tragödie unendlich tiefer erwogen, ungleich dramatischer und tragischer ausgenutzt, als bei dem Spanier, dessen planloser Leichtsinn auch in den „Drei Diamanten" die herrlichsten Edelsteine im Ballspiel verschleudert und vergeudet und mit wertlosem bunten Gestein vermengt. Es kam eine Zeit, wo das Zufällige der spanischen Komödien auch für Grillparzer gefährlich wurde; seine Reflexion, seine deutsche Gründlichkeit begaben sich dann gar zu ängstlich ihrer Rechte an die schrankenlose Phantasie, an die kindische Unordnung Lopes, der doch niemals ein Ganzes hervorgebracht hat wie „Des Meeres und der Liebe Wellen", nicht einmal einen Akt von der Herrlichkeit dieses vierten. Das ist in der Hero glücklicherweise noch nicht der Fall, und weil zu guter Letzt doch ein in sich geschlossenes vollkommenes Werk, wenigstens für mich, mehr wiegt als tausend hier und da verstreute kostbare Splitter, darum dürfte Grillparzer mit seinem Liebesdrama ruhig alle Spanier in die Schranken fordern.

Was der vierte Akt enthält, wäre schon Inhalts genug für ihn, und dieser Inhalt, den man ganz ohne Grund episch ge-

nannt hat, ist vielmehr trotz seines naturgemäß langsamen Flusses durchaus dramatisch, weil er stetig die Entwicklung fördert und dem Ziele nähert. Die Natur des Stoffes und der Charakter des Helden sind doch allein ausschlaggebend für das dramatische Tempo, für die Stärke der Farbentöne. In den „Räubern" durften im vierten Akt alle Dämme der Leidenschaft brechen — die Tragödie der Liebenden von Sestos und Abydos hatte mit diesem gewalttätigen Pathos nichts gemein. Sie wollte stilleren Gang. Auch gibt es eine Unzahl vierter Akte, die, von jenen noch abgesehen, die nur durch künstliche Hülfen ermöglicht sind, die Handlung in viel geringerem Grade weiter treiben als der Hero-Akt. Selbst der oft und mit Recht gerühmte vierte Akt der „Maria Stuart" bringt als einzig wirkliche „Tat" nur die Unterzeichnung des Todesurteils durch die Königin von England — und diesem wichtigen Schritt steht das Verlöschen der Lampe durch den Oberpriester zum mindesten gleich. Die „Stuart" läßt im selben Akt allerdings auch den Mortimer durch Leicesters Büberei enden — aber auch „Des Meeres und der Liebe Wellen" stellen der ruhigen Entwicklung der Hero die rasche Tatkraft des Leander an die Seite: eine Szenenreihe von lebhaftestem Pulsschlag und meisterlicher Kontrastwirkung. Wie frisch und aufgeräumt ist der blöde Junge nun! Mit einem lustigen „Huhup!" neckt er den ihm sonst immer überlegenen Naukleros, der dem tollen Wagemut des Verliebten ratlos gegenübersteht. Denn weder List noch Gewalt helfen hier. Er drängt ihn wohl in die Hütte und schließt sie ab — aber die jugendliche Kraft, die das Meer teilte, die Klippen und die steile Turmhöhe überwand, vermag auch eine Tür zu sprengen und der Stärke eines Mannes zu trotzen. Ganz ein anderer, als vorher, mit Helm, Schild und Schwert, steigt er heraus und als er sich den Göttern bei dem Sprung ins Wasser anvertraut, nimmt er mit echtem Heldensinn alle Folgen im voraus auf sich:

„Amor und Hymen, ziehet ihr voran,
Ich komm', ich folg', und wäre Tod der Dritte!"

Auch das, sollte man denken, wäre „Tat" genug.

Weit eher dürfte man dem Dichter einen Vorwurf daraus

machen, daß er die Katastrophe zu breit gedehnt hat. Denn gleich zu Anfang des fünften Aktes erhalten wir die Gewißheit des furchtbaren Ausgangs, den Leanders Meerfahrt genommen. Nun fesselt uns zwar noch auf das Innigste die Haltung der Hero: ihre bangen Ahnungen; der Trost, den sie sich mit den Worten: „Die Götter sind so gut!" immer wieder zuruft; die kluge Fassung, die sie sich im äußersten Jammer noch abringen will; ihre leidenschaftlichen Klagen und Anklagen wider sich selbst; ihr deutliches Gefühl, daß mit des Geliebten Leben auch das ihre getilgt sei. Aber es war nicht wohlgetan, diese erschütternden psychologischen Offenbarungen zu unterbrechen und ihnen durch die Anordnung einer Verwandlung gegen den Schluß des Aktes den Atem zu entziehen. Das Zeremoniell im Tempel kann uns nichts Neues mehr lehren; unsrer Empfindung ist bereits genug getan. Im Innersten haben wir von Leander und auch von Hero schon den letzten Abschied genommen. Was noch kommt, erscheint uns wie ein unnützes Martyrium. Das Leben ist aus dem Körper gewichen — was soll er uns noch? In Hebbels „Nibelungen" findet sich, bei der Ausstellung der Leiche Siegfrieds, eine ähnliche theatralisch bedenkliche Unterbrechung. Doch ist sie wenigstens dramatisch und psychologisch nicht fehlerhaft wie der Schluß der Grillparzerschen Tragödie, der zudem noch an einigen andren Gebrechen krankt. Janthe bringt das Werk zu Ende, das unbedeutende und nicht ganz ernsthaft zu nehmende Mädchen. Sie spricht die letzten Worte und wendet sich an Amors Bildsäule mit den Worten:

„Versprichst du viel und hältst du also Wort?"

Das aber ist ein Mißverhältnis, das gewiß jedermann empfindet. Aus solchem Munde dürfen die letzten Richtsprüche nicht fallen. Der Dichter setzte sein Werk herab, als er einer kleinen Soubrette das tragische Schwert und die Wage in die Hand gab. Sie besitzt für uns keine Kompetenz. Und mehr noch: nachdem dies fahrige, flattrige Ding den Oberpriester angeklagt und die Freiheit zurückbegehrt hat, verhüllt der Alte sein Haupt und geht schweigend wie ein armer Sünder ab. Janthe ruft ihm noch nach: „Sei Strafe dir dies Schweigen!" Warum? Der Priester

hat um des Amtes willen, das ihm gesetzt ist, nichts zu bereuen, und haben die Liebenden getan, wie sie nicht anders konnten, so hat er getan, was er mußte, streng zwar und hart, aber Milde wäre für ihn auch Lässigkeit gewesen und Verwahrlosung seiner priesterlichen Pflichten. Symbolisch waltet er dieser schon im ersten Akt, als es sich um das Entfernen des Vogelnestes handelt, mit ruhiger Strenge, und nachdem er Hero im dritten Akt mit den schönsten Worten väterlich-weise beraten, scheidet er von ihr gleichsam mit gezücktem Opferbeil, wenn er seine Mahnung endigt:

„Doch stießest du des Freundes Rat zurück,
Du fändest auch in mir den Mann, der willig
Das eigne Blut aus diesen Adern gösse,
(mit ausgestrecktem Arm)
Wüßt' er nur einen Tropfen in der Mischung,
Der Unrecht birgt und Unerlaubtes hegt."

Das ist groß, und so ist der ganze Mann zu fassen: großartig, ohne Pfaffenkleinlichkeit und Pfaffenhärte, mit der ihn einige Schauspieler zu belasten lieben, die mit dem Charakter nichts zu beginnen wissen. Für ihn ist Leander der Frevler, der die Hand ausgestreckt „nach seinem Kind, nach seiner Götter Eigen". Und dafür muß er büßen. Als er Hero schlummern sieht und als er selber die Lampe löscht, die dem Schwimmer den Weg weist, auch da fühlt er sich als Priester, als den Diener der Götter, die selber das Opfer treffen mögen, das er nur zugerüstet hat. Und sie treffen es. Und darum sollte nach meinem Gefühl der Priester nicht zu guter Letzt wie ein Schuldiger davonschleichen müssen.

Diese Ausstellungen wiegen jedoch gegen die Größe und Schönheit der Dichtung leicht, und trotz ihrer bleibt sie die reifste und harmonischeste Schöpfung Grillparzers. Ist der Handlungsgang in der „Sappho", wie es der einfache Stoff mit sich brachte, noch klarer, so ist dafür die Tragik der „Hero" reiner und ihre Charakteristik und Sprache inniger verdichtet. Jene wie diese bleibt in der „Sappho" mehr groß stilisiert, als individuell; in der „Hero" aber gewinnen die Menschen kleine Züge von persönlichstem Reiz (die zum Teil dem eignen reichen Liebesleben

des Dichters entnommen sind), und doch verfallen sie niemals ins Genrehafte und Kapriziöse wie im „Treuen Diener", dem „Bruderzwist" und der „Jüdin von Toledo". Die Sprache aber, die in den ersten Dramen des Meisters noch zu weit auszuholen liebt, hat hier eine bewunderungswürdige poetische Knappheit erlangt; immer lebendig und blühend umschließt sie doch immer dicht den dramatischen Stamm, und nur, wo es dem Dichter gilt, auszusprechen, was ihm die innerste Seele füllt, da hält er an und legt einen jener düftereichen lyrischen Kränze, von denen wir oben redeten, auf den Markstein der Handlung nieder. Als Hero sich, Leanders Bild bereits im Herzen, in dem einsamen Turm nur schlecht zurechtfindet, da gibt ihr der Ohm, an dem entscheidenden Wendepunkte ihres Lebens, Mahnung auf Mahnung; und als sie ihn auf die Zukunft vertröstet und bittet, sie allein zu lassen, mit den Worten:

„Hier ebben leichter der Gedanken Wogen,
Der Störung Kreise fliehn dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir",

da fällt der Priester mit den wundervollen Worten, die seine Charakteristik vervollständigen mögen, ein:

„Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Was du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schau'n, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's getan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.
Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen.
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück!
Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,

Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht
Ihm wieder in die feuchten, sel'gen Augen
Gestalten bilden sich und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen tut sich auf —".

Man fühlt wohl, daß Grillparzer Heros Wort hier nur zum Anlaß nimmt, um durch den Mund des Priesters sich selbst auszusprechen. Für die Szene ist streng genommen dieser herrliche lyrische Erguß etwas zu ausgedehnt. Aber wer möchte ihn entbehren? Auch hier ist es die Weltflucht, die der Dichter besingt; aber größer und tiefer hat er sie nie motiviert. Keine Grille, kein Sonderlingstrieb — die Grundbedingung alles Lebens ist sie hier, die Mutter alles Bestehenden. So hat er die Sammlung auch in einem seiner lyrischen Gedichte „Vorzeichen" als die „Götterbraut" und „Mutter alles Großen" verherrlicht. Nichts gelingt ohne sie, und der Dichter, der sich selbst vom Geräusch des Tages scheu zurückzog, durfte auf seine Werke weisen und mit Stolz sagen: seht hin, das sind die Früchte meiner Einsamkeit, meiner Sammlung.

Nach den bekannten Mitteilungen Laubes, der das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, das Gedächtnis Grillparzers, der in Wien fast vergessen lebte, wieder aufgefrischt und ihn der Bühne zurückgegeben zu haben, ist das Stück nach seiner ersten Aufführung im Burgtheater am 5. April 1831 bald wieder vom Repertoire verschwunden, angeblich weil die beiden letzten Akte zu schwach wirkten. Grillparzer gab es denn auch sofort auf und soll über den Erfolg, den es zwanzig Jahre später bei seiner Wiedererweckung an derselben Stätte errang, nicht wenig erstaunt gewesen sein. Möglich, daß die Besetzung an dem ersten schwachen Eindruck Schuld getragen, und zweifellos war die erste Darstellerin der Hero, Frau Rettich, eine Schauspielerin „von Geist und Bildung", für die Verkörperung holder, mädchenhafter, sinnlich erwärmter Anmut nicht geschaffen, so wenig es späterhin die kühl-vornehme Salonschauspielerin Frau Gabillon und die großzügige, leidenschaftliche Charlotte Wolter waren, so wenig es jetzt noch die begabte, aber zu stark vom Franzosendrama in die Lehre genommene Adele Sandrock ist.

Als im Jahre 1851 Frau Bayer-Bürck an die Stelle der Rettich trat, lange Jahre eine Zierde des Dresdener Hoftheaters, wurde wenigstens dieser Mangel ersetzt; entzückt folgte das Publikum der graziösen Künstlerin, und die Hero-Tragödie war dem Theater für immer gerettet. Laube war geneigt, diesen Erfolg mit auf Rechnung der österreichischen Nationalität der Frau Bayer zu schreiben; aber wenn er die Meinung aussprach, nur die Österreicherin habe so durch den Mund des Wiener Dichters zu den Wienern sprechen können, dann mißt er die Bahn, die dem Genius offen steht, doch zu klein. Daß und inwieweit Grillparzer auch als Dramatiker ein echter Österreicher ist, habe ich selbst darzutun versucht, aber der sinnliche Kern seines dichterischen Temperaments gedeiht überall, an der Donau, am Rhein und Main, wie an der Nordsee. Gewiß rechnet dies Drama auf erschlossene, von enger Reflexion und moralischen Skrupeln freie Gemüter — aber tut es nahezu der ganze Goethe, tut es Heinrich von Kleist, oder, um Beispiele unter den Novellisten zu nennen, tun es der Schweizer Gottfried Keller und der Holsteiner Theodor Storm weniger? In all diesen Dichternaturen, denen man Paul Heyse anschließen kann, lebt und webt etwas von jener schönen Sinnlichkeit, die wir dem Griechentum zuzuschreiben gewöhnt sind, und doch liegen ihre Geburtsstätten weit auseinander. Solcher Verwandtschaft mit den Hellenen konnte sich auch Grillparzer rühmen, und er wußte sie mit gleicher Anmut, mit gleicher Reinheit zu äußern wie der Dichter des „Käthchen von Heilbronn“ und der „Penthesilea“. Um die Liebesszene Heros und Leanders zu schreiben und in ihr Heros unerwartetes „Komm' morgen“, brauchte man also kein Österreicher zu sein. Möglich, daß das Naturell der Wiener, das leicht und fröhlich ist, für so zarte und ganz nur dem sinnlichen Empfinden reflexionslos entgegenquellende Äußerungen der Seele ein besonders feines Verständnis besitzt, aber Laube fürchtete ohne Grund, daß das zustimmende Lächeln, womit das Wiener Publikum sie in Wien begrüßt, in einer norddeutschen Stadt zum Lachen, d. h. zum Auslachen werden müßte. Wie er sich über den „Traum ein Leben“ täuschte, täuschte er sich auch über „Des

Meeres und der Liebe Wellen". Denn wie in Wien, so hat dies Meisterwerk des Dichters längst auch in Berlin, Leipzig, Hamburg, ja auf fast allen größeren Bühnen Deutschlands die Hörer gewonnen, ohne daß die Stimmung im Hause durch ein taktloses Gelächter, oder wodurch nun sonst, zerrissen worden wäre. Und dabei waren es keineswegs nur Österreicherinnen, die dem Publikum die Freude an der Hero vermittelten, geschweige denn war es die Autorität des Dichters, die eine Unschicklichkeit verhütete. Denn noch immer ist Grillparzer in die breiteren Schichten auch nur der Halbgebildeten nicht gedrungen; siegt er also, dann tut er es in Deutschland immer noch nicht durch seinen Namen, sondern nur durch sein Werk.

Schwieriger mag es in dieser Beziehung mit einem andren Drama stehen, dem einzigen Lustspiel, das Grillparzer uns geschenkt: „Weh dem, der lügt!" Das böse Fiasko, welches dem Stück im Jahre 1838 in der Burg widerfuhr, reifte in dem gekränkten Dichter den fest eingehaltenen Vorsatz, sich von der Bühne und der Öffentlichkeit überhaupt zurückzuziehen, und so blieb es lange, um der Frucht willen, die es getragen, eine Art scheugeschmiedenen Wahrzeichens olympischen Zornes. Aber auch von ihm wurde der Fluch genommen, denn was Laube den übrigen Dramen erzeigt hatte, schenkte Dingelstedt diesem: eine vollständige Ehrenrettung. Mit fast ängstlicher Liebe in Szene gesetzt, begeisterte es die Wiener, die es in den dreißiger Jahren verhöhnt hatten, in den siebzigern. Herr Lewinsky als Bischof, Herr Robert als sein weichgearteter Neffe, die Herren Gabillon und Mitterwurzer als Barbaren, Fräulein Wessely als Edrita, vor allem aber Herr Ernst Hartmann in der ausschlaggebenden Rolle des köstlichen Küchenjungen, schufen ein weitgerühmtes und bewundertes Ensemble, und wenigstens die Hofburg wird „Weh dem, der lügt" nun nicht wieder verlieren. Daß es sich auch anderorten einbürgert, scheint mir möglich. Zwar der Versuch einer Aufführung ist noch vor einigen Jahren in Hamburg (dessen Publikum Laube dem Wiener für verwandt hielt), so vollständig gescheitert, trotzdem ein trefflicher Schauspieler und zudem ein Österreicher, Herr Horvath, den Leon spielte, daß dem Stück

seine Stunde in Norddeutschland noch nicht geschlagen zu haben schien. Damals glaubte ich noch, bei dem Wiener Erfolg müsse man die gläubige Verehrung und Liebe, die der Dichter heutzutage in seiner Vaterstadt genießt, das Verlangen, die alte Scharte auszuwetzen, und die meisterhafte Inszenierung und Darstellung im Burgtheater in Anschlag bringen. Inzwischen aber hat mich die Gewinnung des Stücks für den Spielplan des Deutschen Theaters in Berlin eines andern belehrt; zwar ruhte auch dort der Haupterfolg auf der Leistung eines überaus begabten, wenn auch ungleichen und launenhaften Schauspielers, des Herrn Kainz, von dem ich nie etwas Besseres als den Leon gesehen zu haben glaube — aber auch der Gesamteindruck auf das sicherlich doch nur zum kleinsten Teil vorbereitete und auf den Ton der Dichtung gestimmte Publikum war ein so starker, daß es mir unter seiner Wirkung schwer wurde zu begreifen, daß sie irgendwo in einem guten Theater, und nun gar in Wien, ja hat versagen können.

Seine dramatischen und theatralischen Schwierigkeiten hat das Stück gleichwohl. Dichterisch ist „Weh dem, der lügt" ein Meisterstück an Feinheit und Grazie, aber ihm haftet etwas Ideenhaftes an, das in der Handlung nicht glatt und rein aufgeht. Die für ein Lustspiel verwendbarsten Gegensätze finden sich in ihm beisammen, aber sie reiben sich nicht unmittelbar aneinander; mehr durch eine Gedankenverbindung, als durch die Handlung selbst treten sie in Beziehung, um sich gegenseitig zu korrigieren. Wenn der Bischof von Chalons, ein großgesinnter, edler und strenger Kirchenfürst, auf die unbedingte Wahrheit hält und jede, auch die harmloseste Lüge verdammt, dann liegt in dieser sittlichen Erhabenheit zugleich eine Übertreibung, die am Leben zu Schanden werden muß, und die bei der verstandesmäßigen Natur ihrer Fehlerhaftigkeit selbstredend nicht tragisch, sondern nur humoristisch unterliegen kann. Die Torheit der Moral des Bischofs steigert sich aber noch angesichts der Taten, die er von seinem wohlgemuten rotwangigen Küchenjungen verlangt oder doch geschehen läßt. Aus der Gewalt eines Naturvolks, das den Kannibalen verwandter ist als den zivilisierten

Franken, soll der Jüngling des Bischofs Neffen Atalus befreien — heimlich natürlich, diebisch, so wie Jason den kolchischen Barbaren das goldene Vließ raubt, und der gute Prälat glaubt, das ginge so reinlich und ohne Lug und Trug. Auf den munteren Leon wirken die erhabenen Ermahnungen des geistlichen Herrn wie eine Elementargewalt so nachdrücklich, daß er es wie Wetterschein um des Bischofs Haupt leuchten sieht — aber als er die gefahrvolle Reise antritt, gibt er sich ganz seiner unbefangenen Natur hin. Das Werk gelingt, aber wie zu erwarten stand, nur dadurch, daß die Flüchtlinge Atalus, Leon und das hübsche Barbarenkind Edrita (die dem Franken rascher und williger folgt als Medea dem Jason), vor keiner List und keinem Verrat zurückscheuen, so sehr es sich der gute Leon auch angelegen sein läßt, in seinen Worten immer wahrhaft zu sein, oft spitzfindig und sophistisch, oft so rücksichtslos wahrhaft, daß seine Gegner ihm eben darum im Ernst nichts Hinterhältiges zutrauen. Edrita muß es ihm zu Gemüt führen, daß der Mensch nicht mit Worten allein, auch mit der Tat lügt, und er selber kommt langsam zur Klarheit über die Art seines Tuns. „Man ist nicht klug, wenn man nur klügelt." Die herrlichen Zufälle, die den Flüchtigen zu Hülfe kommen, die Bekehrung der Schiffsleute und der Stadt Metz zum Christentum, also Dinge, die ganz außerhalb seiner kleinen schlauen Pläne liegen und die glückliche Lösung einzig herbeiführen, ziehen ihm vollends die Binde von den Augen. Der Herzenseinfalt, die sich hinter keinem Buchstabendienst verschanzt und auch mit Taten nicht lügt, gibt er jetzt die Ehre und mit ihr dem Gott, der nicht gelogen, als sein Blitzschein bei seiner Anrufung das Haupt seines Stellvertreters verklärte. Er weiß also jetzt, daß es um seine eigene Wahrheit schlecht bestellt war. Und als der Bischof im Schlußakt seinen Neffen umarmt und erfährt, wie alles verlaufen, muß er sich mit der Einsicht trösten, daß das Unkraut vom Weizen, die Lüge von der Wahrheit in dieser „buntverworrenen Welt" nicht zu trennen ist. Volkelt erblickt darin mit Recht eine Selbstverspottung und -Befreiung des Dichters. „Die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit wird humoristisch ad absurdum geführt."

Sehr gut! Aber wenn dies hübsche und lustspielartige Thema dramatisch durchgeführt werden sollte, dann mußten der Bischof und Leon stärker mit sich selbst und miteinander in Kampf geraten. Wie das Stück nun einmal liegt, haben wir nach dem ersten Akt das Thema fast vergessen. Was im Lande der fränkischen Buschklepper geschieht, ist zwar überaus drollig, aber es ist eine geschlossene Handlung für sich, die wir kaum mehr unter dem Licht der bischöflichen Lehre betrachten, die aber für sich selbst genommen nur ein grotesker Leib ohne Geist ist. Erst am Schlusse werden wir auf die „Idee" (das Wort sei hier einmal gestattet!) wieder zurückgeführt, aber dann sagen wir uns, daß die beiden Mächte, die miteinander den humoristischen Kampf ausfechten sollten, wie die Geister der Hunnenschlacht nur in der Luft aneinandergeraten sind. Das Ideenhafte des Stücks hat sich von seiner Handlung getrennt, während sich beide eng hätten durchdringen sollen, wie es in Molières „Tartüffe" und dem „Geizigen", in Shakespeares „Was ihr wollt" und „Viel Lärmen um Nichts", in Moretos „Donna Diana", in Lessings „Minna" geschieht. Diese Schwäche sollte man nicht verkennen, ehe man sich der vollen Freude über die siegesgewisse Sicherheit hingibt, mit der sich die frische frohe Unschuld durch alle Fährlichkeiten des Lebens schlägt. Dieser Leon, dieser Junge, nimmt es in der Tat an Heldenhaftigkeit mit allen griechischen Heroen und Heroinnen Grillparzers auf. Hier ist das direkte Widerspiel der weltscheuen Naturen, die das Leben in Ketten schlägt und in den Tod treibt. Hier ist Mut und Lust, hier ist blühende Gesundheit, und neben den „armen Spielmann", den rührenden Helden der Novelle, der die Abwendung des Dichters und seiner Menschen vom Leben in der letzten Konsequenz darstellt, tritt dieser Küchenjunge wie der Tag zur Nacht. Den Humor, den Falstaff sich in Sünden errungen, hat dieses unschuldige Sonntagskind mit auf die Welt gebracht, und wären nun auch die tollen Abenteuer im Lande der Wilden, wären dieser Halb-Kaliban Galomir (den Grillparzer keinenfalls als Kretin dargestellt wissen wollte, da er wohl „tierisch, aber nicht blödsinnig" sei, ein Naturmensch, der nicht denke und darum auch nicht reden könne), das Enaks-

kind Kattwald, ein Überbarbar sozusagen, wären der edle, große, übersittliche Bischof und der verwöhnte Atalus nicht — der Knabe Leon würde genügen, Grillparzer unter die ersten humoristischen Dramatiker Deutschlands zu stellen. Ob er das ganze Werk halten und auch außerhalb Wiens für die Bühne gewinnen kann, ist trotzdem noch eine andre Frage. Der einzelne Held ist nicht das Drama, und dieses ist nicht fehlerlos. Aber auch Falstaff trägt ja „Heinrich den Vierten", und doch ist diese Historie so gewiß als Drama unmöglich wie der dicke Sir John eine der genialsten humoristischen Gestalten der Weltliteratur ist und bleiben wird.

Damit dürfte aber der Kreis der für die Bühne zu gewinnenden vollendeten Dramen Grillparzers (von dem Esther-Fragment ist noch zu reden) abgeschlossen sein. Seine nachgelassenen Tragödien zeigen mehr oder minder, daß der Dichter, resigniert und verbittert, auch die Fühlung mit der Bühne verloren hatte und verlieren wollte, und nicht nur das Überwiegen des Kontemplativen ist es, was dem „Bruderzwist" und der „Libussa" ihre Wirkung auf dem Theater erschweren müßte. Im Mittelpunkt beider waltet ein großer, erschütternder Konflikt, echt Grillparzersch, und doch, besonders in der „Libussa", von einer kulturgeschichtlichen, allgemeinen Wahrheit. Wenn die unentweihte mit sich selbst einige Natur vor der durch Gefahren belehrten und erstarkten Zivilisation weichen muß, dann spiegelt sich darin auch der Sieg des Mannes über das Weib und die Stellung beider zum Leben. Was Libussa mit ganzer Seele abgewandt wissen möchte, das muß Primislaus ebenso lebhaft wünschen, und es ergreift aufs tiefste, daß die Heldin an dieser Tatkraft des geliebten und liebenden Mannes zu Grunde geht. Blickt man aber auf den dramatischen Leib, in dem diese dramatische Seele wohnt, dann findet sich, daß beide sich allzu wenig gegenseitig durchdrungen haben. Wie in „Weh dem, der lügt" löst sich auch in der „Libussa" das Gedankenhafte, Symbolische von einem großen Teil der Handlung los, und die an sich so reizenden Beziehungen der Fürstin zu dem spröden, fest auf sich selbst ruhenden Manne bleiben eine, ohnedies etwas gedehnte und ziel-

lose Komödie für sich. Nun gewinnt zwar zu guter Letzt Libussens Bund mit Primislaus wieder eine bedeutende Beziehung zum Thema, aber wenn dies uns wieder in die Augen springt, fühlen wir erst recht deutlich, daß wir uns völlig von ihm verirrt hatten. Grillparzer läßt eben seine Menschen unbekümmert sich „darleben", als genügte das Verhältnis der Charaktere, ihr Suchen und Sichfinden allein schon, um uns dramatisch zu spannen. In andrer Weise sondern sich auch im „Bruderzwist" Leib und Seele des Dramas. Jener ist voll Unruhe, ein ewiges Auf und Ab von politischen und Liebesinteressen (Cäsar und Lucretia), aber diese letzteren wirken völlig episodenhaft, und jene sind zwar verwickelt und verwirrt genug, aber sie interessieren uns nicht. Es ist das Gewimmel eines Ameisenhaufens. Die erhabene Steigerung des Geschichtlichen zum Menschlichen, die wir im „Wallenstein" bewundern, fehlt hier, und ebenso wenig packt uns die erstaunliche Vielheit scharfumrissener Charaktere, die um Shakespeares „Heinrich den Sechsten" wie eine wilde Meute toben. Mit dem Kaiser aber, der wie der fromme Lancaster stillen Herzens durch dieses Wirrsal schreitet, ist die Handlung entfernt nicht so fest wie mit Heinrichs sittlicher Reinheit und Schwäche verknüpft. In ihm atmet sich die Seele, die „Idee" der Tragödie aus, der Widerstreit des „stillen Gemütes" mit dem wirbelnden Totentanz der Geschichte — aber sie, die uns fesselt und rührt, nimmt wieder keinen dramatischen Körper an. In tiefen Betrachtungen, in langen, weisen Reden macht sie sich Luft, aber mit dem Dramatischen hat sie nichts, geschweige denn mit der Bühne etwas zu tun. Wenn Grillparzer sich vorsetzte, bis ins Kleinste mannigfaltig und lebendig zu sein und doch dabei den Grundgedanken nie aus den Augen zu verlieren, so ist ihm das in diesen beiden Dramen gleichwohl doch widerfahren. Wir sehen ein bewegtes Leben, über welchem der „Grundgedanke" vergessen ist, und empfangen diesen, gleichsam aus erster Hand, vom Dichter selbst, ohne das dramatische Medium der Handlung.

Weit eher wird von den nachgelassenen Dramen die „Jüdin von Toledo" ein Recht auf die Bühne geltend machen können, das man ihr denn auch wiederholt, zuerst auf dem „Deutschen

Theater" in Berlin, sodann auf den Hoftheatern zu München und Mannheim, dem deutschen Landestheater zu Prag, das den Dichter mit einem ganzen Grillparzer-Cyklus ehrte, dem Stadttheater zu Breslau, und bald auf fast allen größeren Bühnen deutscher Zunge eingeräumt hat. Aber auch sie krankt an einem inneren Zwiespalt, den Grillparzers Liebe für die Spanier, die ihn in seiner Stellung zum Fatum, in der Pflege des Trochäus schon nicht günstig beeinflußten, verschärft haben wird. Wenn er sich im Preise Lope de Vegas ergeht, dem er den Stoff zur „Jüdin" entnommen („Las Paces de los Reyes y Judia de Toledo"), und es nicht genug rühmen kann, daß dieser, die „vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie, das Willkürliche und Zufällige des wirklichen Lebens habe nachbilden wollen", dann hätte er erkennen sollen, daß diese krasse Betonung des Tatsächlichen der dramatischen Handlung der Spanier so oft auch den Charakter des Abenteuerlichen, Brutalen und Kapriziösen aufdrückt, den das germanische Empfinden ablehnt. Es versteht sich von selbst, daß der „Begriffspoesie" nicht das Wort geredet werden soll, der ja Grillparzer, wie wir gesehen, gelegentlich selbst zu seinem Schaden nachgegeben — aber das bloß Tatsächliche, dem kein inneres Gesetz, keine ästhetische und moralische Ordnung zu Grunde liegt, ist der Verderb des Dramatischen, wie wir es an einigen allermodernsten Theaterstücken, die aller und jeder dramatischen Bewegung und Entwicklung entbehren, deutlich genug wahrnehmen können, und zugleich der Ruin aller Kunst. Jener Dom Gutierre, der sein unschuldiges Weib tötet, nur weil ein dritter ihr nachstellt und dadurch „tatsächlich" seine äußere Ehre befleckt, ist für das heutige deutsche Empfinden eine dramatisch unzulängliche Figur, und wenn in Calderons „Leben ein Traum" die lustige Person plötzlich, von einem Pfeil durchspießt, tot zu Boden sinkt, dann erblicken wir darin kein geringeres Mißverhältnis. Und einem gleichen Mangel an ästhetischer Proportion fällt auch die „Jüdin von Toledo" zum Opfer. An und für sich ist die Rahel eine Meisterschöpfung. Dies Gemisch von Liebenswürdigkeit, schwellender Lebenslust, kindischer Albernheit, von Dreistigkeit und Verzagtheit, Verliebtheit und Eigennutz,

durch das sinnliche Temperament und die unbedingte Wahrhaftigkeit ihres ganzen, oft so raffiniert erscheinenden Wesens bewunderungswürdig zusammengehalten, dies zum Launenhaften gesteigerte Individuelle der beschränkten Mädchennatur konnte niemandem als Grillparzer gelingen, und man kann verstehen, daß es ihn reizte, ein so wunderliches Geschöpf in eine tragische Kollision zu bringen. Diese ergibt sich für ihn durch die Annäherung der Jüdin an den jungen, tüchtigen und tatkräftigen, aber durch eine pedantische, rigorose Erziehung einseitig verbildeten, mit einer fischblütigen Engländerin vermählten Königsjüngling, der der kleinen Hexe denn auch mit Haut und Haaren verfällt: nicht so blitzschnell wie bei Lope (durch die oft bewährte Belauschung der Badenden), langsamer, in künstlerisch weiser Vorbereitung, aber desto sicherer und zäher. Aber das Glück dauert nicht lange; das Interesse der beleidigten Königin und das Staatswohl schreien um Rache, das Band muß getrennt werden — mit furchtbarer Roheit dringt die Zerstörung und der Mord in das jüdische Haus, und das arme leichtsinnige Ding büßt seinen Liebesrausch mit dem Leben. Nun jammert der König und verflucht die Mörder, aber wachsend kommt ihm die Einsicht, daß hier eine in höherem Sinne gerechte Tat getan sei, und unbewegt sieht er schließlich die Leiche derer vor sich, die ihm das Glück des Lebens, wenn auch im Taumel, erst erschlossen. Wenn sich uns aber dieser „höhere Sinn" nur in Fleisch und Blut, in das dramatische Mitgefühl umsetzen wollte! Genau so kühl, wie König Alfonso vor dem Leichnam steht, sagen wir ihm als biedere Bürger, daß er politisch und moralisch wohl tue, wenn er die Sitte und die Pflicht über den Leichtsinn siegen lasse, aber wir können ihm nicht einmal als Philister verhehlen, daß unser Herz mehr bei der Toten als bei ihm ist. Um ihm zu einer schauspielartigen Läuterung zu verhelfen, hat seine kindische Geliebte das Leben lassen müssen, und dieser Preis wiegt uns dramatisch zu schwer. Der „Begriff" siegt über die Anschauung, über die Phantasie und das Leben, und dieser Triumph stimmt zu Grillparzers eigener Lehre schlecht. Das Gedankliche und das Grillenhafte zugleich haben sich an ihm gerächt. Sein sorglos-geniales

Vorbild hat er freilich weit übertroffen, als er es verdeutschte und vertiefte, aber die fremden Tropfen hat seine eigene gute Natur doch nicht auswerfen können. Sie geben dem Antlitz des endenden Stücks die kalten hippokratischen Züge. Und es ist nicht gut, daß wir am Schluß des Dramas geneigt sind, in die Verdammungsworte einzustimmen, die Rahels Schwester dem weisen König und dem staatsklugen und tugendstolzen Hof nachruft.

Auch eine Kaprize und psychologische Tüftelei ist es, die in einem der früheren Dramen des Dichters, dem bereits 1828 in Wien aufgeführten, in der Einfachheit und Geschlossenheit der Komposition meisterhaften „Treuen Diener seines Herrn" den tragischen Eindruck trübt. Nur daß das Hindernis hier statt in der Führung der Handlung in der Brust des Helden selbst liegt und eben da, wo ihm die tragische Verwicklung entsteht. In den Hauptzügen ist der Konflikt des Stoffes, der u. a. schon den guten Hans Sachs zu einem Drama gereizt hatte („Ein Tragedi mit zwölf Personen zu spielen: Andreas, der ungarisch König mit Bancbano seinem getreuen Statthalter"), so originell und tragisch wie möglich. Ein Monarch, der sein Land auf kurze Zeit verläßt, ernennt einen treuen und bewährten Mann, den Banus Bank, zu seinem Stellvertreter, und dieser wird in der Ausübung seiner Pflichten durch die Verwandten des Königs in seinen eigenen Interessen auf das schwerste bedroht; trotzdem er aber den Schutz des Reiches und des königlichen Hauses mit peinlicher Sorge über sein eigenes Wohl stellt, trotzdem seine unschuldige Gattin vor den Lüsten eines jungen Wüstlings in den Tod flieht, vermag er nicht zu verhüten, daß der Aufstand gegen die schändliche Königin, die Anstifterin alles Unheils, sich ins Schloß wälzt und diese tötet. Er büßt also seine Pflichterfüllung mit seinem eigenen Glück; die, die er schützen soll, werden seine schlimmsten Feinde — und sein Opfer ist dennoch vergebens: in den Augen des zurückkehrenden Königs, der nur die Verwüstung und nicht auch ihre Ursachen kennt, steht er zunächst nur als „ungetreuer Knecht" da. Gewiß ein echt tragischer Fall! In der Geschichte oder in der sagenhaften Überlieferung nimmt er

jedoch einen andren Ausgang. Da wird Königin Gertrude, die Gemahlin Andreas des Zweiten von Ungarn, die ihrem Bruder (bei Grillparzer Prinz Otto) Gelegenheit verschafft hatte, die Gattin des Banus Bank (Bancbanus) zu verführen, von diesem selbst an der Spitze der Unzufriedenen im Lande zur Verantwortung gezogen und in Stücke gehauen. Bei Grillparzer dagegen denkt der Held nicht an Rache. Ein edler, aber etwas schrullenhafter Mann, läßt er die freche Königin und ihren Anhang schalten und walten, nur um den monarchischen Rechten nicht zu nahe zu treten, und wird eben dadurch, sorglos und über die Maßen rücksichtsvoll zugleich, mittelbar zum Mörder seines reinen jungen Weibes. Es steckt etwas ungemein Rührendes in dem ehrlichen, dumpfen Pflichtgefühl dieses Biedermannes, und wie die Jüdin von Toledo hätte kein andrer der dramatischen Dichter Deutschlands und Österreichs eine Gestalt wie den Bancbanus schaffen können und dürfen. Niemandem wäre es gelungen, das Genrehafte zum Erhabenen zu steigern und vom Kleinen und Komischen so unmittelbar zum Großen und Tragischen wie in dieser merkwürdigen Schöpfung überzugehen. Aber bei aller Schätzung der erstaunlichen Kunst, mit welcher diese Verbindung vollzogen ist, leidet sie doch an einem ähnlichen Mißverhältnis wie die „Jüdin". Wenn dort eine lustspielartige Figur, die Heldin selbst, in das tragische Verderben gerissen wird, so wird hier ein furchtbarer Zwiespalt vor dem tragischen Ende beruhigt, ohne daß wir uns wohl dabei befänden. Das Nächstliegende wäre es doch, daß der edle Bancbanus, wenn es die Ehre und das Leben seines Weibes gilt, den Mann und den Gatten in seiner Brust fühlte, und niemand würde es bedenklich gefunden haben, wenn er das ihm zugefügte Leid gerächt hätte. Wollte er das aber nicht, vermochte er seiner Königstreue die stumme Duldung des Frevels abzuringen, vermochte er es sogar, die Missetäter vor der Wut der Empörer zu schützen, dann verlangen wir zum mindesten Zeugen seiner Seelenkämpfe, seines Wehs, seines Grimmes und des endlichen Sieges seiner Geduld zu werden. Dies scheint mir unumgänglich, wenn nicht die natürliche Empfindung einer Marotte geopfert werden soll. Ein liebevoller Beob-

achter wird auch in Banchanus' unbedingtem Sichfügen unter das monarchische Prinzip eine tiefe Sittlichkeit, eine mannhafte Stärke wahrnehmen können, aber auf der Bühne verwandelt sich diese, sichtbar, vor unseren Augen in Lauheit und Schwäche. Dazu glaube ich im allgemeinen, auch abgesehen von dem wegwerfenden Urteil, welches schon im Jahre 1832 Menzel, späterhin Scherer, Gottschall u. a. über den „Servilismus" des Banus gefällt, die Wahrnehmung gemacht zu haben, daß dem deutschen Publikum eine allzu starke Dosis Hingebung an den Monarchen, wenigstens im Kunstwerk, leicht als „hündische Diensttreue" verächtlich erscheint. Wenigstens habe ich schon ganz ernsthafte Männer sich über die Demütigungen entrüsten hören, die Archibald Douglas sich in der bekannten von Loewe so herrlich komponierten Fontaneschen Ballade auferlegt. Und doch treibt diesen Douglas mehr noch die Liebe zur Heimat als zu dem Stuart! Wer einen solchen Mann schon geringschätzt, der doch nicht viel mehr tut, als daß er im schweren Panzerhemd über Stock und Stein mit dem Pferde König Jakobs gleichen Schritt hält — wie muß der erst über einen Banchanus denken, der das Glück seines Hauses in Trümmer gehen sieht, ohne zum Schwert zu greifen und den Sündern ihren Lohn zu geben. Hier ist, fürchte ich, für das Theaterpublikum eine unüberschreitbare Grenze. Spanische Einflüsse haben sicherlich auch hier gewaltet: Lopes „El gran Duque de Moscovia", auf den bereits der hervorragende Grillparzer-Kenner August Sauer hingewiesen hat. Aber die spanische Vasallentreue, die um ein junges Prinzenleben zu retten das eigene Fleisch und Blut tötet, empört uns Deutsche mehr als daß sie uns erhebt. Auch Francisco de Rojas „Castañar", der in einer Bearbeitung von Matkowsky auf die Bühne und in einer Umdichtung von Wilhelm Henzen in den Buchhandel gekommen ist, hat bei uns mehr verblüfft als erbaut. Der König verführt des Ritters Weib, und der Ritter erstirbt in Demut, als er erfährt, daß der König ihm — die Ehre angetan. Auch das heutige Spanien würde von dieser Loyalität nichts mehr wissen wollen. So schlimm steht es ja nun mit dem „Treuen Diener" nicht, doch macht uns sein versöhnlicher Schluß hart zu

schaffen. Es versteht sich von selbst, daß der König an dem kein Gericht vollziehen kann, der seines Amtes mit solcher Martyrtreue gewaltet hat. Nun aber bricht vielleicht der Alte zusammen, nachdem er sich vom Verdacht gereinigt, etwa wie es, um ein schlechtes Beispiel zu nennen, die Halmsche „Griseldis" tut, nachdem ihre Liebe sie über die grausamsten Qualen hinweggetragen hatte? O nein, Bancbanus wird in seiner rührenden Beschränktheit weiter leben, ein „gutmütiger alter Kerl", wie Grillparzer selbst ihn im Gespräch mit Robert Zimmermann genannt (Grillparzer-Jahrbuch IV, 344), und selbst die heftigsten Gegensätze werden in seiner Brust nie zur tragischen Entladung kommen. Und aller psychologische Tiefblick, alle Kunst in der Zeichnung der stolzen Königin und des bis zur Widerwärtigkeit verliebten großen Jungen, des Prinzen Otto, den ich mit August Sauer im Jahrbuch (III, 29), wenn auch nicht für „eine der glänzendsten Virtuosenrollen des deutschen Repertoires" (denn das wird er schwerlich werden), so doch für einen der großartigsten Beweise für des Dichters Charakterisierungsgabe halte, der stille Zauber im Wesen der holden, duldsamen, mehr sittlichen als kühlen Erny, und alle Leidenschaftlichkeit der Sprache vermag nicht uns jene Schwäche vergessen zu machen. Wir werden sagen, Bancbanus sei ein seltener Mensch; wir werden den Kopf über ihn schütteln und ihn trotzdem lieben und seine ehrliche Unschuld verehren — aber wir werden ihm die Führung eines Dramas und den Hauptplatz in der Mitte einer tragischen Verwicklung nicht zugestehen können. Daß das Publikum sich nicht auf seine Seite stellt, hat eine Aufführung des Stücks im Burgtheater im Dezember 1901, von der Rudolf Lothar in der „Wage" vom 16. desselben Monats berichtet, wiederum deutlich bewiesen. Und er vergleicht mit Grillparzers Sonderlingsdrama den „Bankban" des Ungarn Josef Katona, der die Königin schlechtweg niedersticht, mehr um des Landes als um seiner eignen Ehre willen, tragisch eben dadurch, daß er, des Königs treuester Diener, den König in seinem Liebsten treffen muß. Alles, das Persönliche in Bankbans Geschick, und das nationale Element, münden hier voll und stark, ohne daß ihm künstliche Schleusen gebaut würden, in

denselben Strom, und wir begreifen die nie versagende Wirkung des Stücks in des Dichters Heimat.

Unfraglich ist „König Ottokars Glück und Ende" aus ganz anderem Holz geschnitzt. Hier ist ein Held, der sich vor keiner dramatischen und tragischen Konsequenz scheut, hier ist geschichtlicher Boden, vor dem Grillparzer sonst Grund hatte sich zu fürchten, weil er seiner dichterischen Inspiration die Freiheit benahm. Aber der Dichter beschritt ihn erst, nachdem er sich durch umfassende Quellenstudien, über die uns u. a. Fäulhammer (in seiner Schrift „Franz Grillparzer", Graz 1884) belehrt, vorbereitet — eine Notwendigkeit in einem Falle, wo er seinen Österreichern mit einem Stück vaterländischer Geschichte auf der Bühne entgegenkommen wollte. Die Mühe der Vorbereitung lohnte sich ihm in der realistischen Mannigfaltigkeit der Charaktere, in der tatkräftigen Gedrungenheit der Handlung, und das Berühren der patriotischen Saite kam der Theaterwirkung zustatten. Daß diese trotz des „fast wüsten Beifalls" (Laube) der ersten Aufführung am 19. Februar 1825 und der Teilnahme, mit der die Wiener das Stück auch nach dreißig und fünfzig Jahren wieder begrüßten, keine nachhaltigere gewesen, beweist aber deutlich, daß dem Drama ein Mangel anhaftet, den auch die Sensation nicht aus der Welt schaffte. Denn wie mußte die Sympathie des Volks einem Dichtwerk entgegenkommen, das, von den lächerlichsten Kabalen verfolgt, nur auf eine zufällige Anregung der Kaiserin Carolina Augusta überhaupt aus dem Zensurkerker befreit werden und zur Darstellung gelangen konnte, einem Dichtwerke, das auch nach seinem glänzenden Erfolg noch von den Politikern verfolgt, von Gentz „mit Unwillen" gelesen und endlich den czechischen Hetzern preisgegeben wurde! Was ihm trotz seines deutschpatriotischen Geistes ein längeres Bühnenleben auch in späteren Jahren, als man so schimpfliche Rücksichten auf die Böhmen aus Respekt vor der Autorität des Dichters wenigstens im Theater nicht mehr zu nehmen wagte, dennoch versagte, mußte also künstlerische Gründe haben. In dem Bau der Tragödie lagen diese kaum, obwohl es mißlich ist, daß die ersten beiden Akte (und von diesen wieder der mächtig anschwellende erste) die

folgenden an Konzentration der theatralischen Wirkung übertreffen. In der Schwäche des Dichters, in der Zeichnung männlicher Charaktere auch nicht: denn dieser Böhmenkönig Przemysl Ottokar ist wirklich ein Held, strotzend von Saft und Leben, und Rudolf von Habsburg, der ihn auf dem Marchfelde und leider auch ästhetisch besiegt, übertrifft ihn an Mannheit noch. Mit dem Übergewicht dieses großgezeichneten Fürsten über den eigentlichen Helden ist aber die entscheidende Schwäche desselben schon angedeutet: Ottokar weiß das Interesse, das wir ihm entgegenbringen, nicht festzuhalten; er sinkt von Akt zu Akt in unsrer künstlerischen Sympathie. Es fehlt ihm weder an dem Willen, das Größte zu erreichen, noch an Stolz und Mut, aber was ihn so hoch erhebt, ist weit mehr Glück als Verdienst, er prahlt öfter als er handelt, er ist nach Art der Parvenüs (wie es Napoleon war, der dem Dichter vorgeschwebt hatte) launisch, roh und unersättlich und (was das Schlimmste ist): der erste Mißerfolg bringt ihn um allen Heroismus. Trotzdem würde das Werk sich in Österreich und Deutschland Bahn haben brechen können, wenn nicht der Typus des herrschbegierigen Mannes, dem sein Ehrgeiz nach der Erhöhung den tiefen Fall bringt, ein Typus, den Grillparzer nur dies einzige Mal darstellt, ein ganz allgemeiner, übermäßig oft verwandter und sozusagen der tragische Durchschnittstypus jener Tage gewesen wäre. Schon hatten ihn die größten Dichter für alle Zeiten festgestellt: rein aus dem Menschlichen entwickelt Shakespeare im „Macbeth", aus einem düsteren geschichtlichen Hintergrunde in der abenteuerlich-unheimlichen Gestalt des „dritten Richard"; Schiller hatte uns den „Fiesco" und vor allem den „Wallenstein" gegeben, und gegen diese und jene Mächtigen konnte sich nur schwer ein Nachzügler behaupten. Trotzdem gab es ihrer genug, und die Dichter der dreißiger und vierziger Jahre vermehrten sie noch. Wer dächte nicht an all' diese Catilina, König Saul, Cola Rienzi, Otto von Wittelsbach, Essex, Struensee, Moritz von Sachen, Don Juan d'Austria, und wie sie sonst heißen! Man braucht sich also nicht zu verwundern, daß „König Ottokar", der es mit den Größten nicht aufzunehmen vermochte, trotzdem er seine literarischen Zeit- und

Gesinnungsgenossen weit überragte, es auch auf der Bühne nur zu einer kurzen Glanzherrschaft brachte, mit der es wohl für immer sein Bewenden haben wird. Auch die gelegentlichen sehr schätzenswerten Aufführungen, die das Werk jüngst auf den Stadttheatern zu Breslau, Köln, Bremen und anderorten erfahren, werden den Stand nicht ändern. Österreich freilich sollte seiner gedenken. Denn wo und wann hätte ihm ein großer Dichter ein bedeutenderes vaterländisches Drama gegeben?

Wohl aber wird eine nachgelassene Dichtung Grillparzers sich neben dem Schönsten und Größten behaupten, was er geschaffen, ein Bruchstück nur, aber doch bis zu einem Punkte vollendet, daß wir harmonisch und befriedigt von ihm scheiden: es ist das Fragment „Esther". Ein jüdisches Mädchen, jene allbekannte biblische Gestalt, hat sich dem König Ahasver zur Brautschau zu stellen, als die Letzte. Sie geht ungern und hofft sofort entlassen werden zu können. Aber der König, auch hier ein Mann, der trotz seiner hohen Stellung und großen Anlage am Leben krankt, wird von der reinen, bei aller Zurückhaltung bestimmten Natur des Mädchens, von ihrer Feinheit und Klugheit im Innersten getroffen, und im Laufe einer langen Szene finden sich diese beiden Menschen, so ganz geschaffen, sich zu ergänzen, für das Leben zusammen, trotzdem sie sich vorher nie gesehen: eine Aufgabe, deren Schwierigkeit nicht überzeugender als von Grillparzer hat gelöst werden können. Ist dieses Bündnis geschlossen, dann sehen wir in heller Perspektive zwei beglückte Gatten, ein gesegnetes Königshaus, ein weise regiertes Land, und wir verlangen nicht zu wissen, wie sich das zu so schöner Ruhe gelangte Drama noch hätte weiter führen lassen. Fragt man aber doch, so kommen befremdende Antworten zurück. Da ein Akt priesterlicher Unduldsamkeit, die Opposition der Wiener Geistlichkeit gegen die kirchliche Bestattung der protestantischen Erzherzogin Karl (nach Grillparzers Mitteilungen an eine Wiener Dame, Frau Auguste von Littrow-Bischoff) ihm den Anlaß zu der Dichtung gegeben, durfte man annehmen, daß die jüdische Abkunft Esthers und Hamans bekanntes Edikt, das die Ausrottung der Israeliten anbefahl, den Dichter veranlaßt haben würden, damit

seine Gedanken über „Staatsreligion und Duldung“ auszusprechen. Nicht wenig aber erstaunt man, wenn nach derselben Quelle (Littrow, „Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer“) Esther, die auf Mardochais Rat dem König ihren Glauben verschwiegen, sich im Gang der Entwicklung zur bösartigen Intrigantin, zur „Canaille“ umbilden sollte. Dies ist durch nichts angezeigt, auch durch die bis dahin unbekannt gebliebene Schlußszene des zweiten und die erste Szene des dritten Aktes nicht, die sich in der von August Sauer in Prag redigierten sechzehnbändigen Gesamtausgabe und in den Ergänzungsbänden zu den früheren Auflagen der Werke des Dichters (Stuttgart 1888) zum erstenmale abgedruckt finden. Denn geht aus einer dort aufgezeichneten Bemerkung des Dichters auch hervor, daß Esther dem König ihre Nationalität bis zuletzt verschweigen soll, und besitzt sie auch eine für eine Frau überraschende und fast gefährliche Klugheit, so erscheint sie uns doch moralisch unversehrt. Die Verlegenheitslüge, sie kenne den Mann nicht, der den König durch einen Zettel vor den Anschlägen der Partei der entthronten Königin gewarnt (es ist Mardochai, ihr Oheim und Erzieher), kann sie doch kaum belasten. Denn diesen wohlmeinenden Angeber hatte der erzürnte König soeben mit den schlimmsten Namen belegt und ein „verworfenes Insekt“ genannt — und unter diesem Eindruck verleugnet sie ihn. Man darf also billig annehmen, daß die Erzählerin sich geirrt, um so mehr, als die Mitteilungen des Professor Zimmermann von der Littrowschen in diesem Punkte ohnedies abweichen und Laube gar von Grillparzer selbst gehört haben will, daß er den Plan der „Esther“ „total vergessen habe“. Nach Zimmermann (im vierten Bande des Jahrbuchs am angeführten Orte) meinte der Dichter allerdings auch, er wisse nicht mehr viel davon und könne das Werk nicht weiterführen, wenn er auch wollte. Doch schöpfte er dies aus seiner Erinnerung: „Der König sollte sich als ein schwacher, aber sehr edelmütiger Mann zeigen; die Esther und der Mardochai ganz nach der Bibel. Der Haman sollte durch seine Frau verleitet werden, auf die Partei der Königin Vasthi zu treten. Zuletzt sollte sich alles ganz gut lösen, mehr wie im Schauspiel. Niemand sollte um-

kommen, außer dem Haman." Das klingt doch sehr versöhnlich und widerspricht dem andren laut gewordenen Gedanken, daß „Esther an ihrer Unwahrheit zugrunde gehe". Hätte das oder gar jene Verhärtung des Charakters der Heldin aber ernstlich im Plane des Stücks gelegen, dann dürfte man eine Verlockung der Spanier darin erblicken, die sich Grillparzers stärker bemächtigten als es, wie er selbst eingesteht, „einem Dichter neuerer Zeit gut ist". Denn nicht das biblische Buch, auch nicht die „Esther" des Racine, sondern sein geliebter Lope de Vega brachte ihn auf den Stoff. „Unmöglich wäre es da nicht, daß der Respekt vor dem bloß „Tatsächlichen", das künstlerisch zum Wunderlichen oder Phantastischen wird, den Dichter auch hier dazugeführt haben könnte, uns statt einer naturgemäßen Entwicklung eine kapriziöse Täuschung der Erwartung zu bereiten" — so hatte ich in den vier ersten Auflagen dieses Buches gesagt, und diese Wendung hat man mißverstanden, Farinelli jedenfalls, der daraus folgert, ich hätte der Lopeschen „Hermosa Esther" einen ganz falschen Inhalt angedichtet. Gleichwohl weiß ich sehr gut, daß Lopes Drama im ganzen still und schlicht die Wege der Bibel geht und daß Grillparzer ihm darum gar nicht gefolgt sein könnte, wenn es ihm wirklich mit der „Canaille" Ernst gewesen sein sollte. Nur an den Geist der spanischen Dramatik habe ich bei jenem, allerdings leicht mißzuverstehenden Satz gedacht: an den in diesem Buche oft zitierten Geist des Zufälligen und Launenhaften, der ein ganzes wohl angelegtes Handlungsgefüge verwirren, tragische Anlagen ins Komische entwickeln, heitere Ansätze tragisch ausführen und wohl auch einen Charakter anscheinend in sein gerades Gegenteil verwandeln kann. Grillparzers Esther ist sehr klug, sehr sicher, ihr Judentum verschweigt sie dem König, und so etwas wie eine Lüge begeht sie ja wirklich. Wie nun, wenn Grillparzer sich einmal in diese Richtung begeben und in den Netzen, die auf ihren Wegen liegen, verfangen hätte? Wenn es ihn gereizt hätte, das Gemüt der klaren, ihrer selbst gewissen Esther durch dies Erdenkrümchen, dies bischen Tatsache, dies kleine „Racker Objekt" zu trüben und uns ein Beispiel von dem Fluch der bösen Tat aufzurichten? Es wäre ja möglich.

Und dann wäre er wirklich von dem geraden Wege seines künstlerischen Planes und der trotz jener Lüge so klaren Charakteristik des Mädchens abgewichen — und in dem Kapriziösen, dem Unerwarteten und Überraschenden hätte ich die Verlockung der Spanier finden müssen, wenn Grillparzer es, wie gesagt, ernstlich dazu hätte kommen lassen wollen. Aber vielleicht schmerzte es ihn doch, das schöne jugendliche Bild des Mädchens zu zerstören, vielleicht sah er ein, daß er sich etwas Unmögliches zugemutet hatte — kurz, die im Jahre 1829 begonnene „Esther" blieb unvollendet und gewährt uns nun die Freude des reinsten Genusses. Das Verhältnis der Geschlechter in der eigentümlichen Stoffmischung Grillparzers, so oft die Quelle des tragischen Verderbens für das Weib, der ästhetischen Herabwürdigung für den Mann (Sappho-Phaon, Medea-Jason, Rahel-Alfonso), wird hier beiden zum Heil. Das traumwandelnde Wesen seiner zarten Frauen wird hier taghelle Klarheit, und wie die Schwester zum Bruder verhält sich die Braut König Ahasvers zu dem frischen Küchenjungen des Bischofs von Chalons. Der dunkle, weltabgewandte Sinn seiner Helden füllt sich hier mit Wärme und Tatkraft, und in ein verwirrtes Reich zieht Ordnung und Ruhe ein. Man kann alle Elemente, die Grillparzers Dichternatur ausmachen, in der „Esther" wiederfinden, aber sie alle beruhigt, ausgeglichen, heiter versöhnt. Was sich in seinem Lustspiel in der Verbindung weitauseinander liegender Kontraste durch den Humor vollzieht, gestaltet sich hier durch die Macht der Liebe in den Helden selbst. In diesem Sinne ist „Esther" ein Bild der Muse des Dichters. Sie faßt alle seine Eigenarten, seine Stärke und seine Schwächen, in idealer Verklärung zusammen.

Wer nun dessen noch bedarf, der sehe von der Höhe der großen Szene, welche Esther und den König vereint, auf die Gestalten des Dichters zurück, um sie alle, auch die im Halbdunkel und dem Labyrinth der Sonderlinge wandeln, zu verstehen und zu lieben. Ein Dichter wie dieser, der es schamhaft verschmäht hat, den Interessen des Tages zu dienen und in die tendenziöse Lärmtrompete zu stoßen, will schon um dessentwillen mit Ehrfurcht begrüßt sein; weil er aber nicht mit jenen seltenen Genien,

die das Glück haben, das allen Menschen Gemeinsame mit eherner Zunge zu verkünden, laut schmetternd, daß die Völker ihnen zujauchzen, über die Welt dahinzog, verlangt er einige Geduld und das liebevolle Entgegenkommen derjenigen, die nicht durch den geheimnisvollen Zug der Sympathie ohnehin mit ihm verbunden sind. Bringt man ihm dies alles entgegen, dann belehrt er uns, daß auch er in seiner stillen Welt das Leben in wundervollen Bildern aufgefangen, die durch die Jahrhunderte glänzen werden, weil sie auch in der seltsamsten Zeichnung und Farbenmischung ewige Züge des Menschlichen tragen. Ein großer Tragiker wird sich uns in ihm enthüllen, der zwar nicht mit der Kraft der Giganten vordringt, der den Giftbecher mit Rosen kränzt und der es noch öfter liebt, seine Dolche abzustumpfen, der aber die tiefsten Kämpfe der Menschennatur mit dem Schicksal verstanden, empfunden und dargestellt hat. Er höhnt uns nicht, er trotzt nicht mit prometheischer Kraft, er wäscht die Wunden der Sterbenden nicht mit bittrer Lauge. Den tröstlichen Balsam seiner Worte gießt er in die zum Tode klaffende Brust, und über die Leichen der gefallenen Helden, die ein andrer vielleicht dem Schöpfer mit grimmiger Anklage schaustellen würde, breitet er seine weichen Schleier. So ist er eigengeartet und hat in der Besonderheit seiner Dichternatur nicht seinesgleichen, so wenig wie Goethe sie hat, oder Schiller oder Heinrich von Kleist! Und tritt er in der Ganzheit seines Wesens und Schaffens nicht *neben* diese — unmittelbar *nach* ihnen kommt er ganz gewiß, und wie ein jüngerer Bruder darf er Heinrich von Kleists Hand ergreifen. Sein Land, sein Volk, sein Leben erklären seine Schwächen — über diesen Erdenschranken aber schwebt die Flamme des Genius, die ihn beseelte, und wärmestrahlend, freudespendend wird sie immer höher steigen und immer weiteres Land erhellen.

Hebbel.

Hebbel.

Grillparzer lebte in seinem Wien, ein alternder, vergessener, resigniert grollender Mann, als Friedrich Hebbel aus Wesselburen sich im Jahre 1846 für immer in der österreichischen Kaiserstadt niederließ, und kaum war dieser kurze Zeit dort, als Heinrich Laube als Direktor im Wiener Hofburgtheater seinen Einzug hielt. Es gibt keine größeren Kontraste. Zwischen dem ersten österreichischen Dramatiker und dem nüchternsten und dreistesten Theaterpraktiker stand der neue Bürger Wiens, im Innern durch eine Welt von beiden getrennt, die ihn halb mit, halb wider Willen einengten. Die weichste Sinnlichkeit dort, maßvoll und poetisch gebändigt, alles Dramatische lyrisch ausgeschwellt, keine Heroengröße, aber die holdeste Menschlichkeit, jeder Entschluß vorsichtig gedämpft — was verband den Nordländer Hebbel mit seinem Übermaß, seiner Tiefe, seiner Härte und Kälte, seinem trotzigen kampfbereiten Willen mit dem Schöpfer der Sappho, der Hero und Medea? Sein Dichtertum — gewiß! Die Neigung zum Reflektiven, die auch über Grillparzer Macht hatte! aber des Fremden war mehr als des Verwandten, und Grillparzer war nicht der Mann, dem Ankömmling seine Klause gastlich zu öffnen. Sie blieben sich im äußern wie im innern Leben fremd. Nichts aber, gar nichts knüpfte den großen Dichter der „Judith" und der „Maria Magdalene" an den Mann des jungen Deutschland, der trotz seiner revolutionären Vergangenheit die Herrschaft über die erste deutsche Bühne erlangt hatte. Erschreckt, beleidigt wandte sich der den tiefsten psychologischen Rätseln und den größten weltgeschichtlichen Problemen nachspürende,

mehr der Ideenwelt als der Gestalten seiner Dramen frohe Hebbel von dem rüstigen Bühnenzimmermann ab, dem der bunte Schein des Theatralischen genug tat, der das Gerüst seiner mit lauten, fröhlichen Hammerschlägen errichteten Schauspiele nur mit Rollen, nicht mit Menschen zu füllen wußte, und dessen gesunder Sinn sich von dem Grüblerischen und Fratzenhaften, das dem Genius Hebbels anhaftete, überdies verletzt abkehrte. Die beiden Männer haßten sich im stillen, und keiner förderte den andern. Und doch war Hebbel, der Dramatiker, auf Laube, den Theaterleiter, angewiesen. Doch wäre es für den starren Sinn des Holsteiners so segensreich gewesen, wenn die künstlerische Milde Grillparzers auch seine Gestalten verklärt, und sich von dem Blut der Hero nur ein Tropfen in die Adern seiner Menschen ergossen hätte. Es sollte nicht sein. Hebbel blieb, der er war, und der er überall sonst geworden sein würde: ganz auf sich selbst gestellt, ein Autodidakt, wenn auch nicht im Sinne der Bildung, die er wie jeder akademische Bürger genossen, aber doch ein Dichter, der sich im Leben und Schaffen seine Richtung ganz allein vorgezeichnet hatte, ein Genie, das sich selbst erzog, eine einsame Natur.

Er war nicht der erste und einzige deutsche Dramatiker, der mit der Welt nicht fertig zu werden wußte. Er gehörte aber auch zu den Großen, die im Zwiespalt mit dem Leben, von ihrer Zeit unverstanden, von den Wortführern des Tages unterschätzt, fern vom Treiben des Marktes, in der Stille zur Unsterblichkeit heranreiften. So hatte Heinrich von Kleist vergebens an die Herzen seiner Zeitgenossen, vergebens an die Pforten der Theater geklopft, und im Innersten der Seele gestört fand er den Frieden erst in dem selbstgewählten Tode. So zehrte Grillparzer, nach dem kurzen Rausch der ersten Triumphe vom Erfolg gemieden, sein Leben mißmütig in kleinlicher Verborgenheit auf. Und unterdessen lenkten die Schreier, die den öffentlichen Skandal liebten und die der Menge zu schmeicheln verstanden, aller Augen und Ohren auf sich, und neben der hausbackenen Ware, ohne die kein Theater existieren könnte, nisteten sich die Dramen halber Talente mit der Prätension großer Kunstwerke auf der Bühne ein, und Tendenz und Mache verdrängten die Poesie. Die über-

reiche Phantasie Grabbes, die bald den Genius der Weltgeschichte in kolossalen dramatischen Epigrammen auffing, bald eine psychologische Kuriosität in die breitesten und ungeheuerlichsten Formen trieb, war mit seinem Leben von einer unseligen Leidenschaft frühzeitig hinweggerafft worden, und zwischen Krankheit und Krankheit schuf Otto Ludwig seine großen Dichtungen: einsame Geister wie Hebbel einer war. Man hat sie oft verglichen und sie dabei noch mehr verkannt; denn mit dem unbewußten Leben der Natur stand Otto Ludwig in einem weit innigeren Bunde als Hebbel, und Grabbes farbige, im Kometengefunkel daherfahrende Einbildungskraft war nicht die seine. Aber ein Gemeinsames haben sie allerdings: ihnen allen fehlt das Gleichgewicht der Kräfte, und sie steigern in sich, oft bis zum Grotesken, gerade das, was eben der Einschränkung und Zügelung bedurft hätte. Das unbefangene Walten des Genius zerstören sie sich selbst: stille und stürmische Dämonen wirken in ihnen, verlocken sie bald in labyrinthische Schachte, wo sie, einem einzigen Problem hingegeben, den Blick für das vielgestaltige Leben verlieren, oder hetzen sie wild über jede Grenze hinaus. Immer zu ihrem Unglück! Denn der Feind, an dem sie kranken, ist ihnen selbst zur Last. Sie fühlen ihn. Er trübt nicht nur die Quelle ihrer Kunst, er verwirrt auch ihr Leben und nistet zumeist tief im Mark ihres Wesens.

Auch Hebbel hat solch einen Dämon, solch eine Macht, die ihn wider seinen Willen und wider sein Heil beherrschte. Ein rücksichtsloser, tyrannischer Egoismus lebte in ihm, ein herrischer Trieb andere zu unterjochen und geistig zu verbrauchen. Er war nicht hoffärtig und hat es immer verschmäht, zu prunken, aber er fühlte seine Kraft, er wußte, was sie gewähren konnte und was sie werden mußte, und er besaß in ungewöhnlichstem Maße die „Grausamkeit des Genies“. Eine so geartete Natur denke man sich nun mit ihrer überreichen Innenwelt in den Tagen der Kindheit im Netz einer wahrhaft erbarmungswürdigen Armut! Man denke, daß seinen Eltern im Winter oft das Brot fehlte, daß die gutherzige Mutter darbte, um nur dem Manne und den Kindern die Wohltat einer kargen Mahlzeit zu gewähren, und daß der Vater unter dem beständigen Druck der

Not so finster und verschlossen geworden war, daß es ihn schon verdroß, seine Kinder auch nur lachen zu hören. Die Armut hatte (nach Hebbels Wort) die Stelle seiner Seele eingenommen. Der Streit um den Besitz eines alten Kleidungsstücks reichte aus, die Seinen mit ihren Verwandten auf das bitterste zu entzweien! Auf jedes Handwerk, auch auf das mühseligste, kann ein goldner Lichtstrahl von Freude, Glück und Hoffnung fallen — hier aber schlich der klägliche Geist des Elends selbst gedrückt einher. Und in dieser Luft sollte ein Dichter gedeihen und noch dazu einer der eigenwilligsten und kühnsten! Mußten diese Gespenster nicht an seinem Blut zehren, mußten sie den hochfahrenden Sinn in ihm nicht zu leidenschaftlichem Grimm anstacheln? Die Not weckt wohl die Kräfte und hilft den Genius entbinden, wie sie es Schillern tat — aber es gibt auch ein Renegatentum der Armut, und diesem verfiel Hebbel mit jedem Blutstropfen. Das stete Streben nach aufwärts steigerte den natürlichen Selbsterhaltungstrieb in ihm zum äußersten, und als er die Niederungen des Lebens einmal verlassen hatte, schauderte er dahin zurückzukehren, ja auch nur daran zu denken. Sich selbst wollte er nützen, seinem Genius die Gasse bahnen, wenn auch Herzen unter seinem Fußtritt zerbrachen. So sehen wir ihn, als er, zweiundzwanzigjährig, sein holsteinisches Dorf Wesselburen verließ und in Hambnrg seinen Wohnsitz nahm. Er war Schreiber bei einem Kirchspielvogt gewesen, hatte gelegentlich theatralische Liebhabervorstellungen geleitet und seine ersten schriftstellerischen Versuche in den Blättern seiner Heimat veröffentlicht. Da seine Bitte an Uhland und Oehlenschläger, ihn seiner engen, dürftigen Stellung zu entreißen, fruchtlos blieb, mußte er es als ein großes Glück betrachten, daß die Kinderschriftstellerin Amalie Schoppe, eine geschäftige, philanthropisch tätige Frau, für seine Ausbildung zur Universität Sorge trug und ihn mit einigen Hundert Talern und wechselnden Freitischen bedachte. Er hat es ihr nicht eben gedankt, und vielleicht war die Frau trotz ihrer löblichen Absichten des Dankes auch kaum wert. Denn mit mehr altjüngferlicher als frauenhafter Prüderie und Kleinlichkeit deutelte und mäkelte sie unausgesetzt an ihm herum und bewies nur (was man täglich

gewahren kann), daß einer Frau für die Entwicklung und das Wesen eines Jünglings ebenso das volle Verständnis fehlt wie dem reifen Manne für die Wünsche und Neigungen des Mädchens. Einer ehrsamen Bürgerin gab Hebbel allerdings manches zu entschuldigen, und gerade diejenige, die sein Leben mit rührender Engelsmilde und unerschöpflicher Liebe vor jedem rauhen Druck und Stoß zu bewahren strebte, Elise Lensing, die ihm auch rein materiell genommen ungleich mehr opferte als die Doktorin Schoppe — gerade sie war seiner älteren Patronin ein Dorn im Auge.

Es läßt sich denken warum. Elise hatte dem junger Dichter nicht nur den Ertrag ihrer Hände, ihre Sparpfennige und ihr kleines Erbgut, sie hatte ihm auch ihre Ehre geopfert — und wie hatte Hebbel ihr ihre unsägliche Güte gedankt? Mit tausend, aus dem tiefsten Grunde seines leidensreichen und selbstquälerischen Gemüts geschöpften Worten der Bewunderung und des Dankes; aber weiter ging er auch nicht. Das, was die Ärmste so innig wünschen mußte, die Heirat mit dem Manne, der der Vater ihrer Söhne war, versagte er ihr, als fürchtete er in der Fessel der Ehe, oder doch dieser Ehe, seiner Zukunft und seinem Genie zu schaden, und als der eine der beiden Knaben noch lebte, verlobte er sich mit der ihm bewundernd entgegenkommenden klugen und temperamentvollen Schauspielerin Christine Enghausen (Enghaus). Eine „Todsünde" nannte Elise diesen Schritt, der nur dadurch möglich wurde, daß die Liebe, die wahre hingebende Liebe ihn an seine junge Frau so wenig knüpfte wie an das arme, früh verblühende Mädchen in Hamburg. Dafür fehlt es nicht an vielfachen Zeugnissen. Mehr als „Freundschaft" will er für Elise Lensing nie empfunden haben, und die ersten Jahre seiner Ehe mit Christine waren nichts weniger als glücklich. Er gebot wie ein Tyrann, und die Ausbrüche seiner harten Laune, die Elise so oft erschreckt und erschüttert hatten, ertrug nun Christine, liebevoll wie jene, aber gefaßter, hoheitsvoller, mit mehr als bloß hingebender — mit heilender, fein lenkender Weiblichkeit. Sie milderte und beglückte ihn immer reiner und tiefer; er dankte ihr, der „innigsten der Frauen", ihre Liebe brünstig, aber seinen

despotischen Trotz ertötete sie nicht. Wie er seinen Heidelberger und Münchener Studienfreund Emil Rousseau ganz, wie Wallenstein den Max, auf sein Selbst pflanzte, so wollte er in Wien über den um viele Jahre jüngeren Emil Kuh herrschen, der ihm wie der Jünger dem Meister nahte und dem Unersättlichen fast zwölf Jahre seines Lebens opferte. Und was trennte sie? Hebbels Zorn über jedes Interesse, das Kuh einem andern zuwandte! Ihm allein sollte der Jüngling sich widmen, und als der selbständige Kuh dies Joch nicht länger ertrug und seine eigenen Wege ging, da wehklagte Hebbel über schwarzen Undank und verglich sich mit König Lear! Er achtete das, was er dem Schüler geistig gegeben, so hoch, daß er nicht daran dachte, abzuwägen, was dieser in seiner Treue *ihm* mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit gewährt. Seltsamer Mann! Ohne Skrupel trennt er sich von der armen Elise, die ihm alles geopfert, nur weil ihm das Band zum Strick wird, der ihm die Hände fesselt — und einem jungen, schriftstellerisch begabten Manne verargt er es, daß er nicht Lust hat, immer nur seinen Famulus zu spielen.

So war er eine liebloſe Natur? Ja und nein. In den Briefen und Tagebüchern, die über sein Wesen und die ganze gewaltige Bedeutung seines Geistes erst ein volles Licht verbreiten, in diesen herrlichen Tagebüchern, in denen sich Plan an Plan, Gedanke an Gedanke reiht, einer noch geistreicher und tiefsinniger als der andre, brechen auch so heiße Quellen des liebenden Schmerzes hervor, daß wir aufs innigste ergriffen werden. Der Tod seines Freundes Rousseau, seiner in Hamburg und Wien geborenen Knaben löst alle Mannheit in ihm zu Tränen, und mit rührenden Worten gedenkt er, obwohl ruhiger und gesammelter, des Todes der Mutter, deren letzte Jahre Elisens Sorglichkeit durch freundliche Spenden so oft verschönt hatte. Wie seltsam! So scheint er denn seine Gefühle ebensowenig rein in die Wirklichkeit umzusetzen vermocht zu haben wie seine dichterischen und dramatischen Ideen. Sie blieben Skizzen, Entwürfe, Tagebuchblätter. Und er fühlte diesen Zwiespalt; je heftiger er seine Klagen ausströmt, desto deutlicher glauben wir in ihnen eine *Anklage* zu spüren, eine Anklage gegen sich selbst. Er

möchte verzweifeln, daß diese reinen Seelen, diese holden Wesen nicht mehr sind, deren Liebe, ein so beneidenswertes Gut, er doch so wenig vergolten hat! Er absorbiert oder vernachlässigt sie — tut er das erste, dann hält er sich noch für den Geber, tut er das zweite, dann empfindet er seine Liebespflicht zu spät. Und in diesem Sinne erscheint er wirklich lieblos: er vermag nicht, wie die Liebe soll, dem Geliebten auch nur einen Teil seines Wesens zu opfern. Das ist seine Schranke und weit mehr ein Unglück als eine Schuld. In Kleinigkeiten oft von der zartesten, liebevollsten Rücksicht, will er im Großen nichts von seinem Selbst hergeben, und Emil Kuh, der in seiner zweibändigen Biographie Hebbels das Leben des Dichters so feinfühlig und kenntnisreich beschrieben, trifft mit seiner grotesken Charakteristik ganz das Richtige, wenn er sagt: „Hebbel war entschieden ein Menschenfresser, ein Gehirnraubtier, und was manchen zu einer grenzenlosen Hingebung an ihn trieb, war nicht bloß Liebe, Begeisterung: war auch jenes grauenhafte Naturwesen, das den Vogel der Schlange ausliefert, oder das den Schwindelnden in den Abgrund hinunterzieht.“ Und Hebbel selber macht für seine Grausamkeiten den Künstler in sich verantwortlich, wenn er am 19. März 1842 in sein Tagebuch schreibt: „Ich habe das Talent auf Kosten des Menschen genährt, und was in meinen Dramen als aufflammende Leidenschaft Leben und Gestalt erzeugt, das ist in meinem wirklichen Leben ein böses unheilgebärendes Feuer, das mich selbst und meine Liebsten und Teuersten verzehrt.“ Ein unseliger Zwiespalt! War es aber da zu verwundern, daß Hebbel endlich „von den Menschen getäuscht“ zu den Tieren floh? Da konnte er lieben, ohne von seinem Ich auch nur einen Deut aufgeben zu müssen, da fand er die unbedingte Hingabe und nichts als Freude. Die Erblindung und der Tod eines Hündchens bewegen ihn wie der Verlust eines geliebten Menschen. Ein Eichhörnchen, das er ins Haus nimmt (Herzi-Lampi-Schatzi heißt es in den „Tagebüchern“), stirbt ihm zu immer erneutem Jammer und erfährt einen Nachruf wie der teuerste Tote. Ein „allerbestes Kind“ nennt er es; Veilchen sollen seinem Grabe entsprießen und mit den Genien seines

Lebens soll es aus den jenseitigen Regionen auf ihn herabsehen! Diese im Kern so schöne, aber bizarr ausgeartete Liebe ist nur die Kehrseite der erbarmungslosen Härte, die er so oft den Menschen gezeigt, und sie ergänzt sein Bild auf das Vollkommenste. Was er dort versagte, verschwendete er hier; den Indifferenzpunkt zwischen der Liebe zum eigenen Selbst und der Liebe zu andern hat er nie gefunden.

Noch zwischen andern Kontrasten verfing er sich, ohne die harmonische Mitte zu finden: mehr zum Unheil für seine Kunst als für sein Leben. Aber mit jenem wesentlichen Zug seiner Natur hängen auch die beiden Mängel zusammen, die ich hierbei im Auge habe. Hebbel war unfraglich ein idealer Mensch, und doch hat das Transzendente in ihm sich mit seiner Sinnlichkeit nicht zur „Liebe" verbinden wollen. Die oberen und unteren Mächte trennten sich scharf in ihm. Was ihn zu Elise und Christine hinzog, war mehr Freundschaft als Liebe, und was ihn wahllos von einem Mädchen zum andern trieb, war nicht mehr als Sinnlichkeit. Ein derbes, heftiges Verlangen, oft ohne einen Schimmer der Verklärung, die dem Liebenden das geliebte Wesen als die höchste Blüte seines Geschlechts darstellt. Das Weib war ihm fast nur ein Objekt — auch die Tischlerstochter Josepha (Beppi) Schwarz in München war ihm nicht viel mehr. Darum begeisterte ihn seine verliebte Neigung auch dichterisch so selten. Welche Ströme des Gesanges brechen aus Goethes Herzen empor, wenn die Liebe es berührt. Wie scheint ihm alles in ihrem Lichte jung und herrlich, mit welch' erster Glut liebt er immer aufs neue! Und welch' ein charakteristischer, mannigfaltiger Reichtum enthüllt sich uns in seinen Liebespoesien! Wie anders, wenn es Lotte Buff, Friederike, Frau von Stein oder die italienische Faustine ist, die ihm die Seele füllt. Man denke an Chamisso, an Rückert, Lenau, Heine, oder, um von den großen Dramatikern zu reden, an Shakespeare, an Kleist oder Grillparzer! Je weniger uns diese lyrisch von ihrem Liebesleben verraten haben, desto voller, wärmer, glänzender flutet es in ihren Dramen. Julia, Desdemona, Käthchen, Hero, hat sich die Liebe nicht in ihnen selbst verklärt? Von dieser Macht weiß Hebbel wenig zu singen

und zu sagen, und auch in seiner vollkommensten Schöpfung, Chriemhild, ist es mehr die an der Liebe entzündete Rache, an der sich sein Genius entflammt, als das selige Entbrennen des Herzens. Nun fehlte ihm aber auch der hohe abstrakte Sinn Schillers, dem es zur vollkommenen Darstellung der Liebe zwar nicht an Wärme und idealistischer Begeisterung, wohl aber an frischer Unmittelbarkeit der Empfindung gebrach — was also blieb ihm? Vor einer nackten Verkündigung der Sinnlichkeit bewahrte ihn sein ästhetischer Adel. Da er aber Versagtes nicht zu erzwingen vermochte und die Poesie der Liebe sich am wenigsten kommandieren läßt, gefiel er sich in der Darstellung raffinierter Probleme der Sinnlichkeit. Er spielte mit ihr, er machte sie zum Gegenstand der Reflexion, der Berechnung; anstatt sie aber dadurch zu erheben, nahm er nur die schamhafte Hülle von ihr und erniedrigte sie, ohne es zu bemerken, erst recht. Das ist ein wunder Fleck der Hebbelschen Dramatik, und fast alle seine Tragödien weisen uns mit unangenehmer Deutlichkeit auf ihn hin.

Zwischen Hitze und Kälte, zwischen Anschauung und Reflexion, zwischen dem unmittelbaren, ungestümen Drang der Gestaltung und philosophischer Grübelei bewegte sich aber auch sein ganzes übriges Schaffen hin und her, und das ist der ärgste Zwiespalt, unter welchem er als Dichter litt. Er ist nicht der erste und einzige Dichter, der im Finden und Entwerfen seiner Stoffe übergroß, mit jedem Akt der Ausführung weiter hinter ihrer Anlage zurückbleibt. Ein Problemdichter wie kein zweiter, im doppelten Sinne: in der genialen Fülle seiner unerschöpflichen Einfälle, wie in der erzwungenen Absichtlichkeit ihrer Gestaltung, die uns nie mit ganzen, freien, frischen Menschen, sondern immer nur mit „problematischen Naturen“ bekannt macht. Nicht nur in seine Stoffe liebt er metaphysische Beziehungen hineinzutragen, mit denen das konkrete Leben des Dramas sich sehr oft nicht deckt, oder die es doch nur gewaltsam aufnimmt — auch die Empfindung seiner Menschen verfälscht er mit Betrachtungen, die er aus logischen und seelischen Labyrinthen gewonnen, und anstatt ein Gefühl, eine Leidenschaft, eine Gesinnung sich klar und einfach selbst darlegen zu lassen, mutet er ihnen geistreiche Kapriolen, paradoxe

Überraschungen zu, die sie uns alsbald wieder entfremden, nachdem sie uns kaum nahe getreten sind. Sie reflektieren beständig über sich selbst und tun den Zuschauern unablässig selbst kund und zu wissen, was sie von ihnen zu halten haben. Sie sind, wie Otto Ludwig es sehr anschaulich bezeichnet, „Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier und auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen". Darum wird es uns so schwer, sie zu lieben; oder wer liebt einen Menschen, der sich uns aufdrängt? Ehe man dazu kommt, sie unbefangen vom Kopf bis zur Sohle zu betrachten und sich ein Urteil über sie zu bilden, haben sie uns schon so viel über sich selbst und mit so überlegenem, schulmeisterndem Ton zum besten gegeben, daß wir ganz befangen vor ihnen stehen. Es ist, als schrieen sie uns zu: so sind wir; weißt du das nicht? das hättest du auch merken können! — so daß wir nur schüchtern zu erwidern wagen: wir glauben es ja gern, aber ihr habt uns keine Zeit gelassen, diese Bemerkungen selbst zu machen. Zu alledem liebte es Hebbel noch, sich selbst, besonders in seinen ersten Werken, zu steigern und mit dem Nachdruck und den Verschrobenheiten eines Kraftgenies aufzutreten — begreiflich genug von einem Dichter, der sich des prometheischen Feuers in seiner Brust bewußt war und den der unwillkürliche Trieb beseelte, sich um so energischer zur Geltung zu bringen, je schwerer die jämmerlichen Verhältnisse in Wesselburen auf ihm gelastet hatten. Es sollte eben nichts mehr an das niedergedrückte Proletarierkind erinnern. Die maßloseste Sicherheit des Auftretens glaubte er seinem Genius zu schulden, und trotzdem er keinen Zug vom Journalisten oder Klopfechter hatte, hat er doch manchen ehrlichen kritischen Angriff öffentlich mit scharfer Klinge zurückgewiesen. So ganz war er von seiner Überlegenheit überzeugt! und so ganz glaubte er einen künstlerischen Eindruck durch kritische Gründe erhärten oder aufheben zu können!

Alle diese Eigenschaften und Eigentümlichkeiten sind eben so viele Hindernisse für den Sieg des Dichters über die Herzen der Menschen. Sie scheinen uns unkünstlerisch und fördern auch unsere Liebe zu dem Menschen im Dichter nicht. In seinem Erstlingsdrama, der „Judith", finden sie sich ohne jede Milderung

beisammen — und dennoch erschüttert uns das Werk und zwingt uns die Ehrfurcht ab, die man nur dem Genius, diesem aber auch trotz aller Verirrungen zollt. Das wäre unmöglich, wenn nicht das Gestaltungsvermögen des Dichters so groß und ursprünglich wäre, daß es durch den Feind in seinem eignen Hirn nicht völlig verderbt werden konnte. Seine Kraft fuhr nicht auf den Regenbogen-Flügeln einer trunkenen Phantasie einher, aber sie erschien im Gefolge so und so vieler dramatischer Gestalten, deren Muskulatur zwar übertrieben stark wie auf den alten assyrischen Reliefs auslud, die aber von so echter Lebensfülle strotzten, daß sie die Welt zwar verblüffen und erschrecken konnten, der Gesellschaft aber kein Recht gaben, sie wie Fremdlinge, die etwa vom Monde kämen, abzulehnen. Im Kern sind sie unsresgleichen, und keine persönliche Antipathie, keine kritische Philistrosität schafft sie aus der Welt. Dazu überraschte das neue Werk die Kenner durch seine Technik. Ein junger Dichter in der Mitte der zwanziger Jahre, der bislang nur einige Gedichte und ein paar seltsame Novellen geschrieben hatte, springt hier plötzlich mit einem Drama größten Gehalts hervor, das jede lyrische Abschweifung vermeidet, sich streng an das dramatisch Wesentliche hält und den schwierigen Stoff bei aller Kühnheit und künstlerischen Freiheit zugleich mit einer theatralischen Meisterschaft bezwingt, wie sie eben nur dem durch die Natur selbst Berufenen beschieden ist. Am 2. Oktober 1839 begann Hebbel das Werk — am 28. Januar 1840 vollendete er es, trotz persönlicher Widerwärtigkeiten kleinlichster Art, in freiem und großem Zuge. Er freute sich der „körnigen Prosa", in der Leben, Situation und Charaktere sich in dem werdenden Stück darstellten, er glaubte stolz, die Hauptszene brauche sich nicht zu schämen, „man mag neben sie stellen, was man will". Das Stocken des poetischen Stroms, das ihn bis dahin geängstigt hatte, bedeutete also wirklich nur ein neues Bett. Selig fühlte er sich auf dem Wege „zu einem neuen Leben", und diese heiße Welle dithyrambischer Schaffensbegeisterung ergoß sich auch über die Dichtung. Die „Judith" ist in jeder Beziehung das jugendlichste aller seiner Dramen, wärmer, gehobener, schwungvoller und doch nicht minder reif, ja, gehaltener und ausgetragener

als ihre später geborenen Schwestern, die „Genoveva“ und die unerträgliche „Julia“.

Den Stoff fand Hebbel bekanntlich in den apokryphischen Büchern der Bibel. Dort ist Judith, die Tochter Meraris, ein schönes und gottbegeistertes Weib, ungewöhnlich und groß in all ihrem Tun. Drei Jahre und sechs Monate ist sie schon die Witwe des Manasses, und noch betrauert sie ihn in einem „sonderlichen Kämmerlein, darinnen sie saß mit ihren Mägden“. Eine heilige Verzweiflung über Volk und Älteste, die sich den vorstürmenden Feldhauptmann des Nebucadnezar, Holofernes, ergeben wollen, legt ihr einen für ein frommes Weib unerhörten Entschluß in das Herz, und durch brünstige Gebete stärkt sie sich zu einer geheimnisvollen Tat, die sie ihren Landsleuten sorgsam verhehlt. Sie schmückt sich mit Spangen und Geschmeide, „nicht aus Fürwitz, sondern Gott zu Lob“, wandert ins assyrische Lager und tritt vor den Holofernes mit der halben Lüge, ihr Volk müsse zu Grunde gehen, weil es wider Gottes Gebot geweihte Speisen angerührt und dadurch den Zorn des Höchsten auf sich geladen habe, den die Assyrier zu vollstrecken berufen seien. Also auch in ihrem Trug bleibt sie Jehovah und ihren Sitten getreu. Sie rührt kein heidnisches Mahl an, sie begnügt sich mit der geringen Kost, die ihre Magd im Sack getragen, und begegnet der verwunderten Frage des Feindes mit der versteckten Drohung: „So gewiß du lebst, ehe deine Magd alles verzehren wird, so wird Gott durch mich ausrichten, was er vor hat.“ Und das erhabene Weib flößt dem Heere und seinem Feldherrn eine seltsame Scheu ein. Man läßt sie gewähren. Sie darf frei aus- und eingehen und sich im stillen Gebet zur entscheidenden Tat rüsten, die sich ihr bietet, wie sie es vorausgesehen. Hingerissen von ihrer Schönheit, und weil es eine Schande wäre, wenn solch ein Weib ihre Frauenehre unverletzt heimtragen und einen assyrischen Mann genarrt haben sollte, begehrt Holofernes ihre Gunst, und in seiner Kammer schlägt sie dem Trunkenen, der zu ihrem Heil an jenem Abend stärker gezecht, als je „seit dem Tage, da er geboren ward,“ und der darum in vorzeitigen Schlaf verfallen, das Haupt ab, das sie ungefährdet gen Bethulien bringt. Das verwirrt die

Feinde, sie werden besiegt — Judith aber, die ihr Land gerettet, stimmt ein jauchzendes Triumphlied an und hängt die Waffen des Erschlagenen „und den Fürhang, den sie von seinem Bette genommen", im Tempel Gottes auf. Dann aber zieht sie sich in ihre Witwenstille zurück, gibt die Magd frei, die ihr bei dem Rettungswerk geholfen, bleibt unvermählt und findet nach einem langen Leben an Manasses' Seite ihr Grab.

Man kann eine bedenkliche Geschichte nicht reiner, frömmer und erhabener erzählen, als es die Bibel tut, und einer verräterischen Tat keine reineren Motive unterschieben. Ja, man kann diese Tat selbst kaum mit reineren Mitteln begehen. Dies ist kein Paradoxon, wenn man bedenkt, wie nahe es der Judith gelegen hätte, dem Holofernes mit allen Künsten der Gleißnerei als eine Abtrünnige zu nahen, und wie sie doch keinen Augenblick aufhört, die ihrem Gott getreue Jüdin zu *scheinen*, die sie im Grund ihrer Seele ist. Sie handelt mit einer gefährlichen Offenheit und verrät ihre Hoffnung für ein feines Ohr deutlich genug. Dennoch ist es gewiß, daß ihre Tat unserm modernen Empfinden mehr zu schaffen macht, als dem patriotischen und religiösen Gefühl der alttestamentlichen Hebräer. Die Tötung des Holofernes bleibt immer ein Meuchelmord, und das Opfer der weiblichen Ehre, auf dem Altar des Vaterlandes der Gottheit dargeboten, müßte für die Empfindung der Heldin in unserm Sinne andre Konsequenzen nach sich ziehen, als die des apokryphischen Buches. Nun bleibt sie zwar von der Brunst des Holofernes durch seinen Rausch verschont, und wir haben keinen Grund, an ihrem Wort im 20sten Vers des dreizehnten Kapitels zu zweifeln: „So wahr der Herr lebt, hat er mich durch seinen Engel behütet, daß ich nicht bin verunreinigt worden, so lange ich bin außen gewesen, und hat mich ohne Sünde wieder hergebracht mit großen Freuden und Sieg." Aber schon das gefährliche Spiel, das sie mit ihrer Ehre getrieben, verträgt für unser heutiges Gefühl nicht die Öffentlichkeit und den Pomp eines Preisliedes, und gesetzt einmal, ein Weib der Neuzeit wäre im gleichen großen uneigennützigen Sinne etwa dem ersten Napoleon genaht — unmöglich hätte sie, wenn ihr Vorhaben ge-

lungen wäre, einen Hymnus wie die biblische Judith anstimmen können, auch dann nicht, wenn sie wie jene vor dem Ärgsten bewahrt geblieben wäre. Denn schon der Blutstrahl aus dem Hals ihres Opfers hätte ihr die Lippen schließen müssen. Auch die Corday schrie Marats Tod nicht auf den Gassen aus. Das fühlte Hebbel, anstatt darum aber den Stoff fahren zu lassen, zerklüftete er ihn und rüstete seiner Heldin eine komplizierte Motivierung und einen tragischen Zwiespalt, von welchem das Original nichts weiß.

Auch bei Hebbel ist Judith, eine seherhaft begeisterte Frau, die Witwe des Manasses, doch ohne jemals sein Weib geworden zu sein — denn zwischen sie und den verstorbenen Gatten, dem sie nur sechs Monate angehört hat, ist in der Brautnacht eine entsetzensvolle Macht getreten, über die der Dichter uns in der nicht mißzudeutenden Absicht, das Grauen zu verstärken, ebensowenig aufklärt wie über das Gesicht, das in seinen „Nibelungen" dem König Etzel in Rom geworden. In spiritistischen Anekdoten begegnet man derartigen Geheimnissen, die nicht verraten werden, oft, und sie bleiben nie ohne Wirkung. Die Handlung der „Judith" läßt uns glauben, daß Jehovah selbst die Heldin vor den Augen ihres Gatten mit dem göttlichen Mal gezeichnet, um sie für ihre große, damals noch unbekannte Tat aufzusparen, aber Judith empfindet das Rätsel, das sie umlagert, als einen Fluch, der sie dem Wahnsinn nahe bringt. Sie betet und betet, und man hält sie für gottesfürchtig; aber ihr Gebet ist nur „ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andre Art von Selbstmord; sie springt in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser" — so deutet sie uns selbst ihre Herzensnot. Warum Hebbel diese jungfräuliche Witwenschaft für nötig gehalten, darüber hat er sich in einem an die Stich-Crelinger in Berlin gerichteten Schreiben ausgesprochen, das in seinen von Felix Bamberg herausgegebenen „Tagebüchern", nächst der Kuhschen Biographie die vornehmste Quelle für das Verständnis des Dichters, im Auszuge mitgeteilt wird. „Die Judith der Bibel," heißt es da, „ist Witwe; eine Witwe aber kann nicht mehr empfinden, was meine Judith in dem gegebenen Falle noch

empfinden mußte, wenn ich die Dichtung zu ihrem Wende- und Höhepunkt führen wollte; eine Witwe darf sich zu einem Schritt, dessen Ziel sie kennt, nicht einmal entschließen, wohl aber ein Mädchen und eine Witwe, die noch Mädchen ist." Hierin steckt zwar ein Sophismus; denn ein Mädchen müßte sich gerade nach dem Naturgesetz vor dem Schicksal, das ihrer im Zelt und in den Armen des Holofernes zweifellos warten wird, in viel höherem Grade scheuen als eine Frau, ja, ein Mädchen hätte sich, wenn sie nicht eine verworfene oder doch lüsterne Dirne wäre, der Tat überhaupt nicht unterwinden dürfen, wenn sie dieselbe im Sinne der alten Erzählung vollenden und bejubeln wollte. Zur einen Hälfte bleibt dies Bedenken auch der Hebbelschen Judith gegenüber unerschüttert, und nur die furchtbare hysterische Erregung, in der sie sich befindet, macht ihren ungeheuren Vorsatz einigermaßen begreiflich. Zur andern Hälfte hatte der Dichter aber allerdings recht, da ihm daran lag, die episch-heldenhafte Tat des biblischen Weibes zu einer dramatischen umzuschaffen, die ihre Auflösung in sich selbst trägt. Weil er sich in den Geist der jüdischen Heroine nicht versetzen konnte und wollte, machte er sie in dem entscheidenden Augenblick zum „zitternden Geschöpf", das unter der körperlichen und geistigen Kraft dessen, den sie ermorden will, ächzt und stöhnt und gegen sich selbst schreit, weil sie verehren muß, was sie verabscheut. Sie erkennt den Mann in Holofernes und betont dies Wort nur darum so oft, weil sie sich vor ihm in jedem Sinne, auch in dem der Begier, als Weib fühlt. Dieser Zwiespalt ist es auch schließlich, der den assyrischen Riesen und der sie selbst vernichtet — ihn leiblich, sie seelisch. Denn nicht das Elend ihres Volkes, die dräuende Hungersnot, der Jammer der Mütter, die sich die Adern aufgerissen, um ihre verschmachtenden Kinder zu tränken, führt ihre Hand zum tötlichen Schlage — das Gefühl ihrer eignen Schmach ist es, der Taumel zwischen Haß und Liebe, zwischen der Lust des Genusses und dem furchtbaren Rächeramt, das sie übernommen. Ihr eignes Geständnis klagt sie an:

„Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst. O hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den

> Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir! Dank? Wer will den? Aber jetzt muß ich meine Tat allein tragen, und sie zermalmt mich!"

Für diese Judith gibt es kein Frohlocken. Sie will nichts davon hören, daß sie Israel befreit hat, sie fühlt nur das schreiende Mißverhältnis zwischen ihrer Tat und den Folgen, die sie für sie selbst und für die Bürger nach sich zieht, und mit bittrer Ironie antwortet sie den letzteren:

> „Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getötet, damit du in Frieden deine Schafe weiden, du deinen Kohl pflanzen und du dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst."

Darum ist es im Sinne dieser doch immer großen Natur auch nur konsequent, daß sie von ihrem Volke nur einen einzigen Lohn verlangt: den, sie zu töten, sobald sie es begehrt. Sie will „dem Holofernes keinen Sohn gebären". Hebbel hat recht: diese Judith durfte vor dem Holofernes noch keinen Mann berührt haben, und er verfuhr im Sinne des Problems, das er sich nun einmal gestellt, nur klug, wenn er sie zur jungfräulichen Witwe machte und sie in ein Chaos von Wünschen, Zweifeln, Ahnungen und Schreckniſſen stellte, die auch das gesundeste Empfinden verwirren und über die Grenzen hinaustreiben müßten. Die Heldin der Apokryphen konnte sich, episch ganz und ungeteilt, von ihrem Gott beseelt, zum großen Werk anschicken — die Judith des modernen Dichters, der dramatische Charakter, konnte es nur in einem Zustand sinnlicher und geistiger Überreizung. Wie ihr Gebet, so ist auch ihre Tat „nur eine andre Art von Selbstmord".

War diese Motivierung aber klug, so war sie zugleich auch sehr raffiniert, denn sie erkaufte eine monströse Tat nur mit einer monströsen Voraussetzung, und sie verführte den Dichter zugleich mit Notwendigkeit dazu, das sinnliche Element schonungslos zu betonen, also eben das, was ihm ohnehin in eine höhere Sphäre zu heben nicht vergönnt war. Und das ist kaum zu ertragen, um so weniger, je wahrer der Dichter hier geschildert hat. Aber es ist die bloße Wahrheit des Tierischen, dem selbst in dem Entsetzen der Judith kein hinlänglich starkes Gegengewicht

erwächst, das es höbe. Damit hat das Drama kaum noch etwas zu tun. Wir sehen den Verführer von Sevilla Freveltat auf Freveltat begehen und von einer Begierde zur andern jagen, aber in königlicher Freiheit bietet er zugleich Himmel und Erde Trotz. Er will seine Lüste, er schaltet souverän mit ihnen, aber sie unterjochen ihn nicht, sie erniedrigen ihn nie zur Bestie. Und wie viele Dichter immer einen „Don Juan" geschrieben haben, alle haben sie ihn mit einer geistigen Überlegenheit ausgestattet, die das Stoffliche in ihm bezwingt und adelt: mit ritterlichem Sinn, bezaubernder Grazie, trotzigem Mannesmut, überlegenem Humor, scharfem Sarkasmus. Was aber ist im Holofernes, das die ungeheure Brutalität seiner ganzen Existenz aufwöge? „Kraft! Kraft!" das ist sein einziges Geschrei. Er fühlt sich gleichsam leiblich vertausendfacht und variiert in den fürchterlichen Rodomontaden, die Hebbel ihm in den Mund gelegt, immer nur das Thema seiner physischen Unerschöpflichkeit. Unter dem „blöden Volke" kommt er sich vor, als wäre er allein auf der Welt, und als kämen sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst, daß er ihnen „Arm und Bein abhaut". Wessen er sich brüstet, was sind es anders, als potenzierte Indianertaten oder Siege seiner Manneskraft über die Weiber — als machten diese den großen Mann aus!

> „O Holofernes, du weißt nicht, wie das tut!" ächzte einmal einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. Ich weiß das wirklich nicht, sagte ich und legte mich an seine Seite."

Gewiß eine bemerkenswerte Leistung, zu der das dicke Fell der Elephanten, Nilpferde und Rhinozerosse gehört, eine Tat, die sehr wahrscheinlich weder Alexander noch Friedrich der Große dem assyrischen Großprahler nachgetan haben würden. Aber es gibt „Feuerkönige" auf den Jahrmärkten, die geschmolzenes Blei im Munde zu einer Kugel formen und eine glühende Eisenzange mit den Zähnen zerbeißen. Diese würden vielleicht in Holofernes ihren Meister erkannt haben. Nicht ein Körnchen Humor ist dieser kolossalen Masse zugesetzt, und selbst die Anwandlungen von Großmut, die er zeigt, sind karikiert. Er läßt den Hauptmann der Moabiter, der ihn vor dem auserwählten Volke und

seinem Gotte warnt, allerdings nicht köpfen, aber er schickt ihn gewaltsam zu den Hebräern, damit deren Los auch das seine werde, und will denjenigen, der den Warner bei der Einnahme der Stadt niedermacht und ihm das Haupt abschlägt, mit Gold belohnen. Dem haltlosen Ephraim, der in das Zelt des Holofernes dringt und ein Attentat an ihm versucht, schenkt er das Leben nur — um ihn in den Käfig seines „verreckten Lieblingsaffen" zu sperren. Ein Weib, das er verschmäht hat, er, der Unwiderstehliche, von dem selbst der Moabiter Achior wie ein junges Mädchen schwärmt, ist heimlich mit gezücktem Dolch in sein Schlafgemach und an sein Lager getreten — er lacht sie so unbändig und so lange an, bis sie sich selbst durchsticht. Auch Judith, von seiner Stierkraft ebenso verwirrt wie jene Arme, ruft ihm laut ins Gesicht: „Ich hasse dich, ich verfluche dich"; Hebbel hielt mit moralischem Takt dies offene Geständnis für notwendig, um der Tat den häßlichen Beigeschmack der Hinterlist zu nehmen und seiner Heldin gleichsam ein Recht zum Morde zu geben — er läßt sie darum noch einen Schritt weiter gehen und geradezu bekennen: „Lerne das Weib achten! Es steht vor dir, um dich zu ermorden! Und es sagt dir das." Aber Holofernes verzeiht auch diese mehr als dreisten Worte nur, weil er die Ausführung eines solchen Vorsatzes in seinem cyklopischen Großmannsdünkel für unmöglich hält, und weil er in Juditns Erregung nur Ärger über seine Zurückhaltung erblickt. Er gibt ihr darum eine cynische Antwort und hält damit alles für abgetan. Und derselbe Mann, der sich für unwiderstehlich und unbesiegbar hält, wartet doch zugleich, wie er versichert, auf den, „der sich ihm entgegenstellt, der ihn darnieder wirft".

> „Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß. Ich bohre tiefer und tiefer mit meinem Schwert; wenn das Zetergeschrei den Retter nicht weckt, so ist keiner da. Der Orkan durchsauft die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen scheinen, entwurzelt er, die Türme stürzt er um, und den Erdball hebt er aus den Angeln. Da wird's ihm klar, daß es seinesgleichen nicht gibt, und vor Ekel schläft er ein."

Das ist sicherlich groß gedacht und vom Dichter auch empfunden. Oft will dieser Riese uns wirklich groß erscheinen, aber er weiß uns nicht in der Illusion zu erhalten und schwächt jeden Ansatz durch ein Zuviel. Eine bombastische Kraftphrase übertrumpft die andre. Immer rollt dieser Fürchterliche seinen Katechismus vor uns auf, und weil er nichts *tut*, was ihn kennzeichnet, expliziert er sich unaufhörlich selbst und schwatzt uns vor, was wir *sehen* müßten, um überzeugt zu werden. Und das ist noch das ärgste Übel, so unvermeidlich es bei der Anlage des Charakters war. Im Holofernes ist die Hebbelsche Originalitätssucht, die Selbstzersetzung seiner Charaktere und die groteske Übertreibung ihrer wesentlichen Züge auf die äußerste Spitze getrieben. So brutal begegnet uns kein andrer, so donnert uns niemand an wie er. Er stampft uns sein Bild förmlich in die Seele. Und doch sollte er bescheiden sein, denn so unverschämte Behauptungen wie er stellt niemand auf, so frech spekuliert kein andrer auf unsere Leichtgläubigkeit. Und diesen Oger, von dem wir noch nichts Menschliches gesehen haben, den wir nicht lieben und verstehen können, der uns kalt läßt, wenn er uns nicht lächeln macht — ihn sollen wir auch noch im Zustand trunkener und verliebter Erregung sehen und uns sagen, daß er uns in dieser Szene zum ersten Male wahr anmutet! Es ist eine harte Zumutung.

Und doch ist auch Holofernes bis zu einem gewissen Grade nur die notwendige Konsequenz des Problems, das Hebbel sich in der „Judith" nun einmal gestellt. Sollte und mußte die Heldin modernisiert werden, dann lag es nahe, ihren Feind zwar fürchterlich und gewaltig, aber niemals edel zu zeichnen. Je mehr wir ihn bewundert hätten, desto abschreckender wäre uns seine Mörderin erschienen, *und das durfte nicht sein*. Wie ein Alp mußte er auf dem jüdischen Lande und auf uns lasten, wenn Judith das Recht erlangen sollte, ihn abzuschütteln. Und da die sexuellen Leidenschaften zur Lösung des Konflikts für den Dichter unvermeidlich waren, galt es auch im Bilde des Holofernes mit diesen nicht zu kargen, damit er zu der jungfräulichen Witwe das richtige Seitenstück abgäbe. Ein abscheulicher Zwang

gewiß, der nur dann ganz hätte vermieden werden können, wenn Hebbel dem Stoff überhaupt Valet gegeben hätte.

Das wäre um des Holofernes willen ein Gewinn gewesen, halb auch um der Judith willen, obgleich die Erzählung ihres Traumes und des Geheimnisses der Hochzeitsnacht im zweiten Akt, ihr leidenschaftliches Gebet im dritten von einer so unheimlichen Schönheit sind, daß man sie sich aus unserer Literatur nicht wegdenken möchte — als einen großen Verlust aber müßte man es empfinden, wenn man der Volksszenen in Bethulien gedenkt, der besten des ganzen Dramas, die zu den wenigen genialen Massenszenen gehören, die unsre dramatische Literatur besitzt. Sie konzentrieren sich nicht ganz so rund und machtvoll wie das Schillersche Lager, der Rütli und der Krakauer Reichstag, aber sie fallen noch weniger in eine Anzahl kleiner Gruppen und Köpfe auseinander, wie die Goetheschen Bürger im „Egmont", hinter denen wir das ganze Volk niemals spüren. Auch Hebbel individualisiert die Einzelnen, die aus dem Schwarm hervorragen, reich und scharf — aber doch treiben alle auf der großen, gemeinsamen Flut eines einzigen Gefühls. Wir spüren es wie aus dem alten Testament uns entgegenwehen, die Luft einer Zeit, in der man die Gottheit nur in Wundertaten und großen, das gewöhnliche Menschenmaß verlassenden Erschütterungen verehrte, in der ein Feuerwagen den Propheten zum Himmel entrückte, die Erde barst, um die Gotteslästerer zu verschlingen, die Toten wandelten und die Stummen redeten. So mächtig, so überzeugungsvoll gelangt diese gemeinsame Stimmung zum Ausdruck, daß wir nicht im geringsten skeptisch den Kopf schütteln, wenn über den blinden und stummen Daniel plötzlich der Prophetengeist kommt. Wir staunen das Wunder mit dem Volke an, erschreckt, erschüttert, aber gläubig, und begreifen, daß die Menge auf den Ruf des Entrückten Steine nimmt, um den Mann (Assad) zu töten, der schwunglos, aber in guter Meinung den Rat gegeben, man solle die Tore öffnen und dem Eroberer unterwürfig entgegengehen. Es ist kein bloßer „Wahnsinn", der aus dem Begeisterten spricht — woher sonst das Wunder, daß dem, der dreißig Jahre lang keinen Laut von sich gegeben, plötz-

lich die Fähigkeit der Rede verliehen wird? — der Geist Gottes ist es, der sich durch den Stummen verkündigt. Und er tut es zum zweiten Male. Was Assad riet, wiederholt der kluge, edelgesinnte Samaja, der über die Steinigung des Freundes verzweifelt. Er redet dem Propheten, der alsbald wieder stumm in sich zusammenkauert, mit glühenden Worten ins Gewissen: daß er es gewesen, der Assad, seinen Bruder, der so treu für den Hilflosen gesorgt, in den Tod getrieben; er bewegt die Herzen des Volks mit so gewaltiger Rede, daß sie in dem Verzückten, wandelbar wie alle Massen, nun einen Dämon des Abgrunds erblicken; er erneuert die Forderung: schleuniges Öffnen der Tore, Unterwerfung auf Gnade und Ungnade, und das Volk ruft ihm zu „Er hat recht". „Was gegen die Natur ist, das ist wider Gott", das ist Samajas drittes (im Gegensatz zu dem übrigen Ton der Szene etwas zu modern rationalistisch gefärbtes) Wort — aber daß er sich geirrt, daß sich Jehovah wirklich wider die Natur offenbaren will, das soll er bald blutig an sich selbst erfahren. Er nimmt den Stummen in sein Haus, drückt ihm ein scharfes Messer in die Hand und redet ihm in die Seele, bis er den Stahl gegen seine Brust führt — aber Daniel wirft das Messer von sich, erwürgt den Samaja — und der Prophet der „Natur" behält Unrecht. Das zeigt sich uns in der mächtigen Szene des dritten Akts auch in deutlichem Bezug zu Judiths eigner Entschließung. Sie selbst erkennt, daß der Herr die Grenzen der Natur durchbrechen will, sie ist es, die dem besonnenen Samaja mit der einzigen Logik, die in solchen Krisen berechtigt ist, mit der Logik des für Gott und Land erglühten Gefühls gegenübertritt, und ehe sie noch den Tod des Samaja erfahren, tritt sie, ganz ihrer Sache voll, durch das Tor von Bethulien den Gang zum assyrischen Lager an. Und kaum ist sie fort, als auch schon die jammernde Delia hereinstürzt und dem Volk die Kunde von ihres Gatten gewaltsamem Ende bringt: das Siegel, das Jehovah und mit ihm der Dichter auf Judiths Entschluß drückt. So ganz ist der Poet hier selbst zum Organ der göttlichen Offenbarung geworden, und so bereitwillig glauben wir darum auch alles, was er von uns verlangt. Das ist bei

Hebbel nicht immer der Fall. Ihm schlägt zwar eine innige religiöse Ader, aber mit dem Wunder und der Romantik hat seine auf das Deutliche und Plastische gerichtete Art zu gestalten im Grunde keine Fühlung, und in seinen reiferen Werken besonders erscheinen alle mythischen und mystischen Zutaten in seinen Stoffen wie fremde Tropfen in seinem Blut. Was war es nun hier, das ihn so zweifellos im Wunderbaren aufgehen ließ? Die Begeisterung der Jugend, die mit dem Mystischen so nahvertraut ist? Die Kraft der poetischen Inspiration, die ihn wie eine Gnade von oben durchschauerte und sein ganzes Wesen in Flammen setzte? Die tiefe Versenkung in den Geist der alttestamentlichen Erzählung? War es dieser zu danken, daß er sich in den Volksszenen seiner sonst so störrigen Individualität begab und diese Ältesten, diese Priester und Greise reden ließ wie Menschen, einer zwar fernen Zeit und eines fremden Volkes, aber doch wie Menschen, deren Herz wir nicht erst mit den Dietrichen der Reflexion zu öffnen brauchen? Objektiver, zwangloser hat er seine Gestalten selten exponiert. Dieser unheimliche Alte, der wie der ewige Jude nach dem Rächer ausschaut, der eine verjährte Untat an ihm rächen soll; das schlichte, fromme, ehrwürdige Oberhaupt der Stadt; Assad, Samaja, Josua und wie sie alle heißen — sie sprechen trotz der durchgängigen Gehobenheit der Rede so einfach, wie es die Helden der Tragödie leider nicht tun; sie kehren nicht beständig ihr allertiefstes Innere in geschraubten Sentenzen an das Tageslicht — sie warten, daß der Leser und Zuschauer sich aus ihrem Tun und Reden ihr Bild selbst zusammensetze, und jeder ist eine Persönlichkeit. Groß und bewunderungswürdig! Dazu vollzieht sich alles in regelmäßigen Linien, ohne die geringste Verworrenheit, wie das ganze Werk.

Es liegt nahe, von dieser Szene aus, die es so klar macht, daß Judäa nur durch eine die Grenzen des Natürlichen sprengende Tat gerettet werden kann und soll, noch einmal auf Judiths Unternehmen zurückzublicken. Ergibt sich da nicht ein Widerspruch? Ist es Gott, der sie erwählt und auffordert, warum löst er nicht auch die Kämpfe in ihrer Brust, und warum muß die so ganz in seinem Geiste begonnene Tat aus den allermensch-

lichsten, ja tierischesten Gründen beendet werden? Die Absicht Hebbels ist unschwer zu erkennen. Er wollte seine Heldin zwar zum Werkzeug Jehovahs machen, ohne jedoch ihre rationelle und persönliche Motivierung zu beeinträchtigen: sie sollte auch nach menschlichen Erwägungen tun müssen, was sie im letzten Grunde auf das Geheiß des Herrn vollbringt. Und das ist nur dramatisch. Daher die Person des Ephraim. Ein Freund hat den Dichter einmal gefragt, ob dieser Mensch so sein müsse, wie er ist, und ob Judith nicht auf andere Weise zu ihrem Entschluß gebracht werden könne, also etwa dadurch, daß sie einen Mann liebe, dem sie sich durch eine außerordentliche Tat nähern und teuer machen wolle: durch die Ermordung des Holofernes. Die richtige Antwort hat Hebbel selbst gegeben. Wenn Judith einen Mann *liebt*, wie kann sie die Umarmung des Holofernes ertragen? wenn sie ihn *bewundert*, wie kann sie etwas wagen, wovor sie zurückschaudern muß? Eben der Umstand, daß Ephraims Feigheit sie darin bestätigt, daß die Männer ihrer Tage „in der Gefahr nichts sehen als die Warnung sie zu vermeiden", gibt ihr in ihrem Sinne das *Recht* und legt ihr die *Pflicht* der Tat auf. Über die größeren Rechte des Mannes sieht sie darum nicht hinweg, noch wird sie zum Mannweib. Sie bleibt ihrem Geschlecht vielmehr durchaus getreu. Wenn Hebbel aber gleichzeitig bemerkt, durch jene andre, hypothetisch angenommene Motivierung würde die Tragödie, „die jetzt in der höchsten Sphäre sich bewegt, in eine ungleich niedrigere Sphäre herabsinken" — so übersieht er, daß die Art, in welcher er den Mord begehen läßt und im entscheidenden Moment also auch *motiviert*, bereits in der allerniedrigsten Sphäre spielt, und dieser Widerspruch ist in der Tat nicht aus der Welt zu schaffen. Große, zum Teil rätselhafte Anlässe regen Judith auf, das anscheinend Unmögliche zu wagen — als sie aber den tötlichen Streich führt, führen ihr ausschließlich persönliche Gründe den Arm. Hebbel schreibt der Crelinger nun zwar (am 23. April 1840), Judith sei sich in dem ungeheuren Moment nur ihrer persönlichen Gründe *bewußt*, während sie die Tat immer doch auf Gottes Geheiß vollbracht habe — was nützt uns aber eine solche Unterscheidung im Drama?

Auch die göttliche Inspiration ist in der Tragödie nie mehr als ein Motiv in der Brust des Helden. Sie steht in psychologischer Beziehung mit den weltlichsten Motiven, Haß, Liebe, Ehrgeiz, Ruhmsucht, auf demselben Rang. Beginnt Judith also wie eine religiös verzückte und patriotisch begeisterte Frau, und endet sie wie ein Weib, das ihre Schande am Bewältiger rächt — dann werden wir darin stets einen Bruch in ihrem Wesen erblicken müssen und uns nicht mit der Erwägung darüber hinwegsetzen können, daß ja über diesem persönlichen Motiv immer doch die göttliche Inspiration fortwirke. Das ist ein bloßer Reflexionsprozeß, von dem die Dichtung selbst uns nichts mitteilt. Wir spüren von der göttlichen Erwählung Judiths am Schlusse des Dramas nichts mehr, und darum ist sie auch für uns nicht mehr vorhanden. Darüber hilft keine Grübelei hinweg, und zumal alles, was Hebbel, seiner spekulativen Neigung nachgebend, gleichfalls in einem Brief an die gefeierte Berliner Schauspielerin (vom 3. April 1840) über „den Fluch des gesamten Menschengeschlechts" philosophiert, ist künstlerisch gleichgültig. „Der Mensch," schreibt er, „wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld Dritter fällt, so fällt sie in ihrem Bewußtsein doch nur für ihre eigne Schuld." Hier stockt man schon. Schuld? War Judith von Gott erwählt und ging der Weg zur Rettung unvermeidlich durch Mord und Schande — wo ist ihre Schuld, wenn darunter wirklich ein zurechenbares Vergehen gegen ein göttliches Gesetz und nicht bloß eine tragische Kollision verstanden sein soll? Tritt der Zwiespalt der Stellung des Dichters zu der Hauptfrage hier nicht auffallend deutlich zu Tage? Und erhöht der Schluß jenes Schreibens diesen Eindruck nicht noch? „Hieran," so fährt Hebbel nämlich fort — „hieran aber knüpft sich der Schluß des Stücks in seiner unbedingten Notwendigkeit. Die Wage muß, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muß es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hineinwerfen wird oder nicht!" O nein! Dieser

unentschiedene Schluß ist ein großer Fehler, der sich aus der zwiespältigen Haltung des Dichters ergibt. Ein jedes Drama hat Anfang und Ende in sich, und über den fünften Akt hinaus soll für unser Interesse nichts mehr vorhanden sein. Es ist uns gleichgültig, ob Karl Moor gehängt, geköpft oder gerädert wird, ob Jago seinen Lohn erhält, und was aus dem Kammerherrn Marinelli wird. Nun gar die „unsichtbare Hand über den Wolken" ist eine sehr ungeeignete dramatische Aktrice — der Dichter selbst, nicht sie hat das Werk zum Ende zu führen, entschieden, unzweideutig. Hebbel aber sagte sich in diesem Falle: ein tragischer Untergang der Judith hieße den Jehovah der Juden geradezu kompromittieren, wie den Herrn des „Faust", wenn er die im „Prolog im Himmel" mit Mephistopheles geschlossene Wette verloren hätte. Faust darf nicht für ewig verloren sein, und Judith darf nicht tragisch untergehen. „Mit Gott" begann Hebbel sein Drama; dann vergaß er die überirdischen Motive, und gerade wenn wir uns umsehen und fragen wollen: wo ist denn die Gottheit geblieben? erinnert sich der Dichter des Anfangs und versöhnt durch den unentschiedenen Schluß das religiöse, nicht aber das ästhetische Gefühl. Seltsam! Auch in seinen späteren Dichtungen gebraucht Hebbel oft mythische Motive, um den dramatischen Knoten zu schürzen; ist das geschehen, dann läßt er jene fahren, und wird man dann in der realistischen Welt seiner Stücke unversehens wieder an die vergessenen Wunderdinge erinnert, dann sind wir über den Widerspruch des Diesseits mit dem Jenseits ganz betreten und versagen diesem die Anerkennung. So geht es im „Ring des Gyges" und den „Nibelungen". In diesen beiden, dichterisch so klaren und großen Schöpfungen war aber der Mythus für Hebbel von Anfang an nicht viel mehr als ein zum Teil unvermeidlicher Apparat. In der „Judith" aber ist er das *nicht*, und gerade weil Hebbel das prophetische Element, den Rausch der Gottbegeisterung so hinreißend dargestellt hat, empfinden wir den Tausch der Motive als eine Schwäche des Dramas. Auch wird es wohl niemanden geben, der den Ausgang der Hebbelschen „Judith" ästhetisch rechtfertigen möchte.

Wäre es nur das Schlimmste, was Hebbel seiner Dichtung

angetan hätte! Aber er hat eine Bühnenbearbeitung der Tragödie vorgenommen, angeblich um die Prüderie des Publikums zu schonen. Es ist kein erfreulicher Grund. Das sittliche Gefühl hat wie die Unschuld Anspruch auf Achtung, aber die Prüderie ist eine geschminkte Närrin, die die Unschuldige nur spielt — und der sollte man niemals nachgeben. Aber Hebbel hat noch mehr getan: er hat durch die von ihm selbst besorgten Änderungen sein Drama völlig auf den Kopf gestellt. Wenn die Entehrung Judiths wegfällt, wenn Holofernes sich allein in seinen Alkoven begibt und Judith ihm nach einer Weile folgt, um dem Schlafenden das Haupt abzuschlagen — dann ist dem Konflikt der Kern ausgebrochen; wir behalten eine leere Hülse in Händen. Nach diesem einen Momente drängte das ganze Drama — mit ihm fällt es selbst. Und nicht genug: nun strömen gar, um die Verwandlung zu sparen, die Juden, die in der Verzweiflung einen Ausfall aus der Stadt gewagt haben, in das Zelt des Holofernes — und damit ist auch die Tötung des Gewaltigen überflüssig geworden. Konnte das Volk sich selbst befreien, wozu war dann Judiths Tat vonnöten? In Otto Ludwigs „Maccabäern" begegnen wir einem gleichen Dilemma, aber es mißt sich nicht mit der Torheit der bearbeiteten „Judith". Und so mißhandelte ein großer Dichter sein eigenes Werk! Er ist nicht der Einzige. Was nützt aber der kühne Mut, der sich über das Herkömmliche hinwegsetzen möchte, was die vorgebliche Geringschätzung des Theaters, wenn man ihm nachträglich doch die eignen wohlgewachsenen Kinder opfert? Dann hätte man sich doch besser von vornherein seinen Geboten gefügt und gewissen Rücksichten auf das Schamgefühl, die unabweisbar sind, oder man hätte trotzig auf seinen Schein gepocht und auf den berauschenden Lorbeer der Theatererfolge verzichtet. Aber es scheint das Verhängnis derer zu sein, die sich mit ihrem Mannesmut am meisten wissen, die schwächlichsten Zugeständnisse zu machen, sobald ihren Werken nur von fern eine Aufführung winkt. Die Theater-Judith klagt den Dichter schwer an, und nur seine unwürdige Lage, die Not des Lebens, aus der er sich mit allen Kräften zu befreien strebte, entschuldigen es, daß

er, selbst er! den öffentlichen und einträglichen Ruhm mit seiner künstlerischen Überzeugung bezahlte.

Man hat es ihm übrigens nicht allzu sehr verdacht. Man hielt sich an das gedruckte Original, an die echte „Judith", und es war begreiflich, daß diese trotz aller Wenn und Aber zu einem Ruhmestitel des jungen Dichters wurde. Man erwartete das Höchste von einem Manne, der sinnliches Leben und tiefsten Gedankengehalt, die mächtigsten Ansätze zum Charakteristischen und eine straffe theatralische Form in einem Erstlingswerke so bewunderungswürdig gepaart hatte. Allein er täuschte die Erwartung einer stetigen Entwicklung in der eingeschlagenen Richtung und bewegte sich von nun an in einem wunderlichen Zickzack. Bald stellte er wie ein echter Dramatiker das hellsichtig angeschaute Leben unvergleichlich dar, bald gab er sich an eine „Idee" oder ein psychologisches Problem so ausschließlich hin, daß er darüber die äußere Verbildlichung des dramatischen Prozesses ganz aus den Augen verlor und gegen die theatralischen Gesetze, die er doch erfüllen wollte, sträflich sündigte. Dazu kam der an sich so künstlerische Vorsatz, die individuelle Handlung zur Trägerin eines symbolischen Gehalts zu machen, der bei Hebbel jedoch leider aus jener nicht im mindesten hervorschimmert, so daß man oft nicht wenig erstaunt ist, von dem Dichter, der es liebte, sich zu erklären und zu rechtfertigen, zu vernehmen, was er denn eigentlich habe darstellen wollen. Wird es uns schon in der „Judith" schwer, wenn auch wenigstens nicht unmöglich, in den beiden gewaltigen Naturen, die den großen Kampf des Dramas ausfechten, die „Repräsentanten des Judentums und Heidentums" und damit „der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit" zu erblicken; reden wir uns nur mühsam ein, daß diese Tragödie durchaus darauf basiert sein müsse, daß die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreife und ungeheure Taten in einer kritischen Epoche durch Menschen ausführen lasse, die sie aus eigenem Antriebe nie vollbracht hätten — so sind wir vollends ratlos, wenn wir von Hebbel erfahren, daß die „Idee" seines nächsten großen Dramas, der

„Genoveva", die „christliche der Sühnung und Genugtuung durch Heilige" sein solle. Allerdings findet sich im vierten Akt dieser seltsamen Tragödie, die an den schönen, zarten Stoff ohne alle Naivetät hinantritt, ein Wort, welches der Geist des ermordeten Drago der scheußlichen Hexe Margaretha zuruft:

„Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entsündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.
Er tat im Anbeginn den Gnadenschwur,
Daß er das arme menschliche Geschlecht
Nie tilgen will, wenn alle tausend Jahr
Auch nur ein Einziger vor ihm besteht.
Auf Genoveva schaut sein Auge jetzt
Herab, und sieht die andern alle nicht;
In sieben langen, langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Mensch nur dulden kann.
Ich seh's mit Schaudern und ich sah doch auch
Von fern die Krone schon, die ihrer harrt.
Dann endlich ist die Zeit der Prüfung aus,
Still geht sie ein zur ew'gen Herrlichkeit,
Und ein Gefühl erneuter Zuversicht
Durchdringt belebend jede Menschenbrust."

Aber das erfahren wir gewissermaßen post festum, und nachdem wir es gehört, sagen wir uns, daß wir davon in dem Stück nicht das geringste gespürt haben. Also Gott soll auch hier wieder, ganz wie in der „Judith", statt der Menschen der eigentliche Akteur sein? Wenn die dramatischen Poeten uns doch nur im Diesseits genug tun wollten! Die Erde soll entsühnt werden müssen? Warum? Weil man einen unglücklichen Juden in den Tod hetzt, weil ein liebendes Saracenenmädchen durch eine edle Tat die Christen beschämt und ein Toller zum Retter der Unschuld wird? Aber das sind bare und blanke Episoden, über die man den Kopf schüttelt, weil sie sich in das organische Wachstum des dramatischen Vorgangs so wenig fügen, daß sie nicht einmal durch ein Gedankenband mit ihm verknüpft werden können. Und wären sie ihm wirklich blutsverwandt — läßt sich aus ihnen die Vorstellung einer Weltschuld ableiten, die ein

armes mißhandeltes Weib durch ihre Qualen abbüßen muß? Was wir vor uns sehen, ist ohne alle gezwungene Deutelei nichts als eine Dramatisierung der alten rührenden Legende, und zwar eine Dramatisierung ohne den Glauben und die Stimmung der Legende und überdies noch in ganz undramatischer Form. Genoveva, die so zart und lieblich beginnt (und in dem 1851 gedichteten „Nachspiel" so überirdisch endet), ist in ihrer engelgleichen Passivität, die durch nichts zu erschüttern ist, nur ein Objekt für die zerstörungssüchtige Leidenschaft des Golo, aber keine dramatische Gestalt, die selber einen Willen hat und auf ihren Gegner dramatisch einwirkt, wie dieser auf sie; man kann sie verzupfen wie eine Blume, einen Schmetterling oder mißhandeln wie ein Lamm. Alles Aktive aber fällt fast ausschließlich dem Golo zu, und die Philosophie seines überhitzten Verstandes, der ihn immer tiefer in die Sünde hineingräbt und ihm mit jeder böseren Tat seine früheren zwecklos begangenen bezahlt machen möchte — diese Philosophie durchwuchert das Stück derartig, daß es wie ein ungeheurer Monolog mit gelegentlichen Unterbrechungen wirkt. Ja, der Dichter verstrickt uns selbst so fest in Golos fieberhaften Spekulationen, daß wir nur in ihm aufgehen und alle übrigen Bestandteile der Handlung matt und trübe wie durch einen Schleier sehen. Sie leben uns nicht, sie gewinnen keine Realität für uns. Aber auch in dem Zirkel seiner sinnlichen Zuckungen und Gedanken werden wir nicht dramatisch bewegt. Es ist, als läsen oder hörten wir die Selbstbekenntnisse eines sexuell Verrückten — um dramatisch zu wirken, fehlt Golos Tun die Unbefangenheit der Aktion und die psychologische Freiheit, ja selbst der äußere Schein des Dramatischen, und es ist kaum zu begreifen, wie der Dichter der „Judith" dieses unablässige, endlose Bei-Seite-Sprechen, dies unmotivierte Kommen und Gehen vor seinem Theaterverstande hat rechtfertigen wollen. Bedenken sind ihm ja allerdings gekommen. Er weiß nicht nur, daß das Stück „den Fehler seiner Idee" hat. Er sagt sich auch, als er es niederzuschreiben beginnt, daß es wohl kein Drama für das Theater werden würde. Aber diesen Zweifeln stehen noch weit mehr Zeugnisse seines Glaubens an den Wert des Stücks

als Dichtung und als Drama gegenüber, und unter dem Titel „Magellona“ hat er es selbst in einer Bearbeitung auf die Bühne der Wiener Burg gebracht — wieder einmal wie in der Theatereinrichtung der „Judith“ mit völliger Preisgebung dessen, was nach seinen eignen Worten die Quintessenz des Ganzen sein sollte, nämlich mit Vermeidung aller Anklänge an das Christentum und die Heiligen! Also abermals eine schwächliche Rücksicht auf die Zensur! Vergebens! Zwar die dortige Vorstellung soll erfolgreich gewesen sein, aber nur eine völlige Umschmelzung der Charaktere und der Handlung könnte aus dieser „Genoveva“ ein Drama und ein gutes Theaterstück machen. Es hat eben so wenig ein Anrecht auf das Podium wie die grausige Anekdote des „Trauerspiels in Sizilien“, in der Hebbel ein Drama etwa im Sinne der Spanier aufzufinden glaubte, eine Tragikomödie, in welcher dem Himmel wieder die Hauptrolle zufällt, oder wie sein Lustspiel „Der Diamant“ und sein Märchen „Der Rubin“, die aller Wärme des Humors und des farbigen Helldunkels der Wunderwelt bar, statt von einer heitren Verwicklung oder von einer phantastischen Schau ausgehend, uns behaglich zu umschmeicheln und lieblich zu necken, die blassen Kinder des Verstandes und der Idee sind, geistreich vielleicht, aber unliebenswürdig und trotz allen Glaubens und aller Versicherung des Dichters von einem höheren Walten ebenso wenig dämmerhaft bestrahlt wie die Leiden der armen Genoveva. Zuerst wollen wir auf der Bühne immer doch von dem konkreten Vorgang an sich gefesselt sein, und dieser stellt im „Diamant“ das Ansinnen an uns, unsere ganze Erwartung auf den Unterleib eines spitzbübischen Hebräers, der das Kleinod verschluckt hat, und auf den Moment zu spannen, wo es der Natur gefallen wird, es wieder an das Tageslicht zu fördern; im „Rubin“ aber sollen wir statt den Edelstein in einem Menschen vielmehr einen Menschen im Edelstein suchen: die Prinzessin Fatime, die durch die Macht eines bösen Geistes in den roten Demant gebannt ist. Theatralisch ist beides unmöglich! Die unsichtbare Hand Gottes wird im „Diamant“ zum unsichtbaren Walten der Verdauung, die von dem Willen des Menschen ebenso wenig abhängt wie

jene: von dem Willen des Menschen, der im Drama nun einmal die Quelle aller Voraussetzungen und Verwicklungen ist! Im „Rubin" aber sollen unsere Sinne das Kunststück fertigbringen, ein Wesen für menschlich leibhaft zu halten, das in einem winzigen Edelstein Platz findet! Unsere Phantasie läßt uns zuversichtlich im Stich, denn die reale Welt der Bühne türmt sich ihr in den Weg. Wir können uns Fafner als Drachen, Alberich als Schlangenwurm denken — aber es ist schon mißlich, wenn dieser sich für unsere Augen in eine Kröte verwandelt. Und doch ist dieser Gestaltentausch nur an einige Augenblicke gebunden, und die Nebelwelt der Mythe macht ihn uns im Bunde mit der Macht des Tones faßbar. Aber im hellen nüchternen Sonnenschein einen Rubin in der Hand eines Jünglings zu sehen und sich sagen zu sollen, darin sitze die Prinzessin — das bringe fertig wer mag. Theatralisch richtet es sich ohne Gnade; Hebbel hat sein hartnäckiges Bestehen auf der Aufführung des „Rubins" mit einem kläglichen Mißerfolg büßen müssen, und auch in Eugen d'Alberts gleichnamiger feiner Oper, die textlich Hebbels Spuren treulich folgt, kommen wir trotz der Hilfe der Musik darüber nicht hinweg. Sind aber die Vorgänge als solche undramatisch und untheatralisch, entbehren sie des romantischen Reizes, der uns an sich völlig Genüge tut und uns eine „Idee" und eine Rätsellösung gern entbehren läßt, ist die Symbolik nur für den wissenden Dichter und nicht auch für den ahnungslosen Zuschauer vorhanden — was bleibt? Ein Geist ohne Leib hier und ein formloser Leib dort, in welchem der Geist sich nicht wiederspiegelt. Beides zusammen aber, untrennbar verbunden, macht erst das Kunstwerk aus: im andern Falle haben wir nur Teile vor uns, die ein jeder für sich genommen die Anlage zum Höchsten verraten können und die doch nur Teile eines Leichnams sind. Solch ein Leichnam ist auch die „Genoveva". Man möchte über die Lebenswärme jammern, die an sie verschwendet ist; man bewundert die Schönheit dieser Linie, die Kraft und Fülle jener Glieder — aber man tut es mit der Ruhe des Anatomen, und wir kennen die Krankheit, die dies Leben schon im Keime zerstört hat.

Nun aber betreten wir den festen Boden der Wirklichkeit: mit „Maria Magdalene", der zweiten dramatischen Großtat des Dichters, und einer, die ausreichen würde, ihm in der Geschichte des deutschen Dramas für alle Zeit einen Ehrenplatz zu sichern. In Paris beendete er das Werk im Dezember 1843, und eben in der Abgeschiedenheit und Ferne mochte ihm, wie es das Gesetz des Gegensatzes so oft mit sich bringt, das Bild, das er malen wollte, nur desto heller vor der Seele brennen. Wie viel kam aber auch zusammen, um es zum Vollkommenen zu runden! Sein eigner Vorsatz, einmal alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion bei Seite zu lassen; seine Erfahrungen im Hause des Münchener Tischlers Schwarz, dessen Sohn, der Bruder seiner Beppi, als Dieb in den Kerker wandern mußte; Elisens Leid; seine eigne trübe Jugend, das häusliche Elend in Wesselburen, das er nur um ein Weniges zu heben und zu adeln brauchte, um die Stimmung zu erzeugen, aus der die Tragödie geboren werden mußte. So unfroh ist alles, so herb und erbarmungslos. Hier durften und konnten die Saiten des Humors nicht erklingen, hier waltete kein Märchenzauber, hier reckte sich die Phantasie nicht bis zur Himmelsdecke empor und rief den Ewigen zum Mitspielen aus den Wolken. Das Wunder, dem Hebbel sich so gern neigte, das ihm aber künstlerisch nie Stand hielt, fand hier keine Stätte. Hier waltete nichts als der Geist der Wirklichkeit, wie er in den bürgerlich engen Stuben daheim ist, und dumpf und lichtlos wie er sollte das tragische Schicksal der Menschen geartet sein, die in diesem Druck von Giebeln und Dächern, in dieser sittlichen Stickluft leben müssen. Eine bürgerliche Tragödie sollte es werden, und dazu genügte die Mode der Zeit nicht, das Kleid, die Frisur. Nicht aus dem Walten der freien Natur, wie in jedem andern unbürgerlichen Kunstwerk — aus den besonderen Begriffen der niedren Stände von Gott und Tugend, Recht und Ehre, aus der „schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" sollte der tragische Konflikt entkeimen, und keine banalen Äußerlichkeiten, Geldmangel oder was sonst, abstellbare Kalamitäten also, sollten ihm den Charakter der Notwendigkeit rauben. Mit solchen Gedanken ging er ans Werk,

und was er schuf, war ein echtes, erschütterndes Drama, nach „Kabale und Liebe" das erste bürgerliche Trauerspiel der Deutschen. Es trat nicht wie jene große Dichtung vom Genius der Zeit selbst geführt auf den Plan, es entbehrt des historischen Stempels und jener glühenden Leidenschaft, die auch die ärmlichste Bretterbude noch vergoldet, ihm mangelt alle und jede „Schönheit", es trägt uns nicht auf den Fittichen einer rauschenden Rede über den Kerker der menschlichen Gefühle hinweg, den es uns zu unserem Entsetzen erschließt, es lastet vielmehr schwer, bleischwer — aber es zeichnet das enge Leben seiner Menschen mit knapperen Strichen in noch realistischerer Wahrheit als Schillers Werk, und es ist (bis auf einen einzigen, allerdings wichtigen Punkt) in den inneren und äußeren Vorgängen von einer unantastbaren dramatischen Folgerichtigkeit und Proportionalität und einer nicht minder guten theatralischen Technik. Das Eindämmen der Reflexion, das freie Walten der Anschauung hatte auch in dieser Beziehung herrliche Früchte getragen.

Der oft erörterte wunde Fleck des Ganzen hängt aber mit der Neigung des Dichters, aus der Liebe ein Problem zu machen, wieder auf das Engste zusammen und ist leider ebenso unheilbar wie unentschuldbar. Die Tochter des Tischlermeisters Anton, eines Mannes, der das Leben wie ein Atlas trägt, eines Fanatikers der Ehre, hat einen Jugendfreund geliebt und sich, als er die Universität bezogen und nichts wieder von sich hören lassen, halb aus Trotz, halb um dem Spott der kleinen Stadt und dem Zureden der Mutter zu entgehen, einem andern verlobt: einem kalten, niederträchtigen Rechner, der auf das kleine Vermögen ihres Vaters spekuliert, einem gewissen Leonhard. Da kommt der Geliebte plötzlich zurück, die alte Liebe flammt im Herzen des Mädchens auf, und da der kalt berechnende Bräutigam von seinem Rivalen Gefahr für sich wittert und er die Braut auch durch das letzte Band unauflöslich an sich knüpfen will, vermag er sie, sich ihm hinzugeben, vollkommen kalt, ohne jede Regung der Leidenschaft — nur um ihm oder sich selbst zu beweisen, daß sie den andern nicht mehr liebe, oder diese Neigung zu ersticken, wenn sie wirklich noch nicht erloschen sein sollte. Man braucht

hierbei kaum zu verweilen — jedes gesunde Gefühl wird nicht nur die Notwendigkeit dieses Opfers, es wird sogar seine Möglichkeit leugnen. Hebbel glaubte zwar, Clara sei nicht sowohl vom geraden Wege gewichen als vielmehr gewaltsam von ihm herausgedrängt und -gestoßen — o nein, sie hat sich mit einer Schnelligkeit und einer Gewissenlosigkeit von ihm fortbegeben, die ihr Charakterbild, wie es dem Dichter vorgeschwebt hat, ganz bedenklich entstellt. Wo wäre denn der unwiderstehliche Zwang, dem sie verfallen wäre? Auf der einen Seite stehen warnend und schützend ihre Mädchenscham, die unerbittliche Ehrliebe des Vaters, ihr eigner, schwerer Sinn, ihre eigne Rechtschaffenheit, ihre Abneigung gegen ihren Verlobten, ja sogar die Abneigung des Vaters gegen diesen, die ihr doch unmöglich entgangen sein kann. Was hätte es also verschlagen, wenn ihr Verspruch mit Leonhard rückgängig geworden und die Liebe zu ihrem Sekretär unbezwingbar gewesen wäre? Wiegt denn das Gerede, das sich an ein zerrissenes Verlöbnis knüpft, alles andre auf? oder die Rücksicht auf die schwache Mutter, die im Hause doch nur eine Null ist? Oder was? Ein gewisser Trotz? Aber selbst dann würde sie sich wild und heftig geberdet haben, und Leonhard würde keine Gelegenheit zu der Beobachtung gehabt haben, daß sie an jenem Abend kalt wie der Tod gegen ihn gewesen sei. Das ist es, und darüber ist nicht hinwegzukommen. Ein elender Gedankenprozeß, der nirgends weniger am Platze war, hat das unselige Mädchen zu Fall gebracht, nicht die Allgewalt der Liebe, die Gretchens ganzes Wesen füllt, kein sinnlicher Rausch, keine verliebte Schwäche, ein Kalkul, der ebenso häßlich wie psychologisch und dramatisch schwach ist und der ihr alle Sympathie rauben müßte, wären nicht die Folgen, die sie damit auf sich genommen, so fürchterlich und die Schilderung ihres Jammers so unsagbar ergreifend, daß uns das tragische Mitleid von ihrem ersten Auftreten bis zu ihrem Todesweg zum Brunnen an ihrer Seite läßt. An dieser Klippe vorüber, und alles ist vollkommen, ebenso groß wie zart und durch keinen Flecken mehr getrübt. Nicht einmal der Gedanke des Anstößigen kommt uns. Der Schmerz, der in poetischer Verklärung das arme Gretchen, dem die gleiche Schande

droht, auf die höchste Höhe des Dramatischen hebt, adelt auch, tragisch verschärft, das Geschick der unglücklichen Clara. Ein einziges Mal möchte es scheinen, als könnte es sich noch aufhellen. Der Sekretär hat zwar bei der ersten Kunde von ihrem Fall das trostlose Wort gesprochen: „Darüber kann kein Mann hinweg!", ein Wort, das er bald bereut: er will den Schurken über den Haufen schießen und ihr dann die Hand reichen. Schon will uns der Gedanke peinigen, die Handlung hätte eine andre Wendung nehmen müssen, wäre jenes Wort nicht gefallen, aber es ist ein Irrtum, denn Claras Charakter macht den glücklichen Ausgang selbst unmöglich.

> „Und wenn — Könntest du selbst darüber hinweg? Hättest du den Mut, eine Hand zu fassen, die — Nein, nein, diesen schlechten Mut hättest du nicht! Du müßtest dich einriegeln lassen in deine Hülle, wenn man dir von außen die Tür öffnen wollte!"

So tut denn der Himmel nur das, was in den Gemütern dieser Menschen vorgezeichnet ist, als er die Kugeln der Duellanten so lenkt, daß beide den Tod davon tragen. Die äußeren in diesem Punkt immerhin zufälligen Ereignisse besiegeln nur die seelischen Dispositionen, sie schaffen den Personen des Dramas keine Zustände, die diese selbst nicht wollen. Und so bleibt auch für die Heldin der Tragödie keine Wahl. Sie sieht den strengen Vater vor sich. Das Verbrechen, das der Sohn begangen haben soll, hat ihn schon aus den Fugen gebracht — wie wird er die Schande der Tochter ertragen? Wie? Sie weiß, was er tun wird:

> „In dem Augenblick, wo ich bemerke, daß man auf dich mit Fingern zeigt, werd' ich — mich rasieren, und dann, das schwör' ich dir zu, rasier' ich den ganzen Kerl weg. Du kannst sagen, es sei aus Schreck geschehen, weil auf der Straße ein Pferd durchging, oder weil die Katze auf dem Boden einen Stuhl umwarf, oder weil mir eine Maus an den Beinen hinauflief. Wer mich kennt, wird freilich den Kopf dazu schütteln, denn ich bin nicht sonderlich schreckhaft, aber was tut's? Ich kann's in einer Welt nicht aushalten, wo die Leute mitleidig sein müßten, wenn sie nicht vor mir ausspucken sollen."

Das zeigt ihr den Weg. Das war kein leichtsinniges Wort. Es war ein Schwur, und Meister Anton ist ein frommer Christ.

Sie will den Vater nicht zum Selbstmord treiben, und darum nimmt sie die Sünde auf sich. Als ihr letzter Anker gerissen, als der schändliche Leonhard, der ihres Bruders Verhaftung als Vorwand genommen, um mit ihr zu brechen — natürlich! denn er hat inzwischen erfahren, daß Meister Anton keinen Heller mehr im Vermögen hat — ihr frank und frei erklärt, er hätte sich bereits anderweitig gebunden, da ist es beschlossen. Des zurückgekehrten Bruders Worte („Wärst du's gewesen, er hätte sich umgebracht") überwinden ein letztes Schaudern vor der Tat; sie geht, um ihm Wasser vom Brunnen zu holen und — kehrt nicht zurück. Die Kette, die sie, nachdem das erste Unglück einmal geschehen, ins Verderben zieht, ist festgeschlossen.

Besteht aber auch das wichtigste ihrer Motive, die Denkart des Vaters, vor dem ästhetischen Gefühl? Vollkommen, wenn man nur nicht verkennen will, daß die harte Kruste seines äußeren Menschen von warmen Wallungen heimlich unterströmt wird, und daß er weicher ist, als er scheinen möchte. Man höre ihn die rührende Geschichte von seinem guten Meister erzählen, der dem Lehrjungen hinter dem Rücken seiner Frau einen Schinken für die Mutter mitgibt; von diesem Meister, dem der dankbare Anton später selbst sein Hab und Gut freudigen Herzens geopfert! Man höre ihn sein wiedergenesenes Weib begrüßen, um einen Blick in sein Herz zu tun! Nur sitzt es tief, tief verborgen und darf um alles nicht in Miene und Stimme zur Schau getragen werden! Dem Verlobten seiner Tochter schildert er sich selbst ab:

> „Ich bin so wenig, wie er, als borstiger Igel zur Welt gekommen, aber ich bin nach und nach einer geworden. Erst waren alle die Stacheln bei mir nach innen gerichtet, da kniffen und drückten sie alle zu ihrem Spaß auf meiner nachgiebigen glatten Haut herum und freuten sich, wenn ich zusammen fuhr, weil die Spitzen mir in Herz und Eingeweide drangen. Aber das Ding gefiel mir nicht, ich kehrte meine Haut um, nun fuhren ihnen die Borsten in die Finger, und ich hatte Frieden."

Er ist also nur aus Notwehr so hart und rauh — und weil er das ist, weil er selbst unter den Lasten des Lebens so furchtbar leidet, darum sieht man es ihm nach, daß er andern zur Geißel wird, ohne es zu merken. Wie Otto Ludwigs Erbförster

intellektuell, so ist Meister Anton sittlich borniert. Die äußere Ehre ist ihm ein Allerheiligstes, das ihm unverletzlich dünkt — wer sie verwundet, trifft ihn ins Herz des Lebens. Die harmlose Tatsache, daß ein Gerichtsdiener ihn im Wirtshaus zum Anstoßen auffordert, empört ihn derart, daß er dem Manne die gröbsten Beleidigungen sagt — und warum? nur weil dem Amt des Häschers in der Schätzung des kleinen Bürgertums ein Makel anhaftete, der in unserm heutigen militärisch organisierten Staatsleben längst verloren gegangen ist. Armenvögte, Gerichtsdiener und Büttel galten dem ehrsamen Handwerker als Anverwandte des Henkers; wer sich dazu hergeben konnte, andern die Freiheit zu nehmen oder sie von Amts wegen zu züchtigen, waren es gleich die ärgsten Verbrecher, der mußte ehrlos sein wie der Gevatter Fallmeister, zu dessen schaurigem Amt sich auch kein freier und ehrlicher Mann drängen würde. Das ist Meister Antons Grimm über die Zudringlichkeit des „Mannes im roten Rock mit blauen Aufschlägen", der sich an dem auf seine Ehre so stolzen Alten dafür so bitter rächt! Karls Verhaftung verfinstert und erschüttert ihn so, daß er gar nicht dazu gelangt, den Ausgang der Untersuchung abzuwarten. Das Schwärzeste sieht er voraus, will er voraussehen; er kapriziert sich auf das Unglück, als habe er ein Anrecht darauf, er schwelgt in der Verzweiflung und im voraus schon in der Rache, die er an dem ungeratenen Sohne nehmen wird. Er malt sich mit grausamer Wollust den Augenblick aus, da der arme Bursche abends vor Lichtanzünden mit geschorenem Kopf das Zuchthaus verläßt und zum ersten Male wieder in die alte Stube tritt, und zähneknirschend ruft er aus:

> „Und ob sie ihn zehn Jahre behalten, er wird mich finden, ich werde so lange leben, das weiß ich, merk' dir's, Tod, ich bin von jetzt an ein Stein vor deiner Hippe, sie wird eher zerspringen, als mich aus der Stelle rücken."

Und doch ist sein wilder Junge, der Liebling der Mutter, unschuldig: die wahnsinnige Frau des Kaufmanns Wolfram hat die Juwelen versteckt, die jener gestohlen haben sollte! Ja, der Alte geht noch weiter — er schwelgt im voraus sogar schon in der

für ihn doch völlig problematischen, ja ganz unwahrscheinlichen Schande der Tochter, er lobt in fürchterlicher Ironie ihr hübsches Gesicht und gibt ihr ebenso ironisch den Rat: „Werde — du verstehst mich wohl, oder sag' mir, es kommt mir so vor, daß du's schon bist." Hier empfinde ich ein Zuviel. Woher und wozu dies Wort? Wie nun, wenn Clara unschuldig wäre, wie er im tiefsten Herzensgrund doch glaubt und glauben muß? Wozu der Schwur an der Leiche der Mutter, daß sie „das sei, was sie sein solle"? Das ist aber auch der einzige psychologisch unstichhaltige Moment, und faßt man alle Einzelzüge des Mannes zum Bilde zusammen, so ergibt sich ein zwar barockes, aber im Grunde durchaus wahres Konterfei des ehrgewohnten, strengen Bürgers, der über den sittlichen Horizont seines Städtchens nicht hinaussieht. Gewiß: dieser Horizont ist eng und trübe, und Meister Antons Urteil ist nicht das Urteil der Welt; aber „Maria Magdalene" ist eben auch ein „bürgerliches Trauerspiel". Im Grunde ist der alte Miller nicht anders als dieser Tischlermeister geartet, nur daß bei Schiller alles satter und voller als bei dem kargen, gewaltsamen Hebbel erscheint. Auch ist die Ehre das Palladium des Bürgertums, und was Meister Anton von seinen Kindern erwartet, fordert jeder gute Familienvater von den seinigen nicht minder. Daß auch das Erbarmen zur sittlichen Pflicht werden kann — das zu begreifen, läßt das „in der Einseitigkeit gebundene Leben" des starren Alten nicht zu, und wäre er Gretchens Vater, wir würden ihn vielleicht verwünschen, daß er sein Kind „auf den Weg des Todes hinausweist". Das wirft der Sekretär dem Graukopf in der Schlußszene des Dramas vor — aber gab es, wenn man sich Claras Schuld in die Gedanken ruft, einen andren Weg? Der Alte weiß zwar nicht, wie kalt und ruhig, wie zwang- und nutzlos sie dem Leonhard ihre Ehre geopfert — *wir* aber wissen es, und wir sehen für die Ärmste, so schmerzlich wir sie beklagen, keine andre Rettung als den Tod. Der Sinn des Vaters stellt der Heldin darum nur die tragische Forderung dar. Er will nichts anders, als was sie tun muß, und es ist meines Erachtens von Hebbel nicht klug gewesen, daß er das Gleichgewicht der ganzen

Tragödie am Ende selber ins Wanken gebracht und Gesichtspunkte in das Stück hineingetragen hat, die darin keinen Platz haben durften. Um so weniger, als er selbst seiner Freude darüber Ausdruck gegeben, daß in diesem Drama alle Personen auf ihre Weise „Recht haben". Aussprechen mochte der Sekretär mit knappen Worten immerhin, worin ihre tragische Kollision bestanden, aber zu einer Anklage gegen den Alten durfte seine Rede nicht werden. Meister Anton übertreibt alles, was er tut, und seine Gegenwart müßte jedem harmlosen Menschen zur Last werden — aber recht hat er doch, wenn er seine Tochter vor der Schande mit dem Preis seines eigenen Lebens bewahren möchte, recht für sich und für sie.

Und so fest der dramatische Bau, so geschlossen ist der theatralische. So einfach, so schmucklos schiebt sich das düstere Bild an uns vorbei, in so strengen Linien, in allen Détails so zweifellos deutlich! Das, was in die Geschicke aller Menschen von außen eingreift, das Zufällige also, verzahnt sich mit ihrem eignen Wollen und Tun fortgesetzt so vollkommen, daß die innere und äußere Welt wie zwei Räder ineinander greifen: das wahre Geheimnis der dramatischen Bewegung. Das Schicksal schiebt die Personen nie bloß äußerlich weiter, und diese tun wiederum nichts, was das Schicksal nicht besiegelte. So kehrt auch König Duncan in Macbeths Schloß ein, als die Hexen diesem sein geheimes Trachten auf der Heide prophezeihend gedeutet; so bindet der Himmel den Friedländer auf das Bündnis mit dem Schweden und macht ihm jede Umkehr unmöglich. Und welch' eine Wahrheit in dieser Einfachheit! Wie sind die gemessenen theatralischen Linien mit Leben und Wärme gefüllt! Diese weichherzige, leidgewöhnte, fromme Mutter! Dieser stürmische Sohn mit dem abenteuernden Sinn! Und welch' haarscharfe Zeichnung ist aus dem Lumpen, dem Kassierer Leonhard geworden? Steht er nicht fast appetitlich in seiner reinlichen Schlechtigkeit da, mit dem blassen Antlitz, dem suchenden Auge, den schmalen Lippen, der ganzen, ruhigen, fast würdigen Haltung? Und wie viel Jugendlust und Freude verbirgt sich in den Worten des Sekretärs — verbirgt sich mehr, als daß sie sich äußerte. Das gestattete der

Ton der Dichtung nicht, das verwehrten die Situationen, das wäre dem Schöpfer des Dramas selbst unmöglich gewesen. Ein Lichtstrahl, der ahnungsvoll und sehnsuchterweckend in die dumpfe Finsternis dringt — das konnte er malen; von dem hellen Jubel des Daseins wußte und hatte er in dieser Tragödie nichts zu künden. Das kam hinzu, „Maria Magdalene" zum Meisterwerk zu stempeln, und als solches wurde es bald überall erkannt und gepriesen. Nur die Bühnen sträubten sich aus Gründen der Prüderie gegen die Aufführung — leider. Selbst der Crelinger schien die schwangre Heldin bedenklich, und sie beschwört den Dichter inständig, seinen Genius die gewiesenen Wege der Bühnenkonvenienz gehen zu lassen, damit er nicht auf einsamen Irrpfaden zu verkommen brauche. Man vergleiche den „Briefwechsel". Hebbel knirschte und trauerte. Mit vollem Recht berief er sich auf Gretchen als auf eine der reinsten Gestalten der Poesie; und von Clärchen, der „Dirne eines Grafen, den sie nie besitzen könne", meinte er in den „Tagebüchern", die dichterische Behandlung habe den Charakter und das Verhältnis so geadelt, daß nur diejenigen Anstoß daran nehmen könnten, denen auch bei Rafaels Madonnen allerlei einfällt. Der Bedeutung des Werkes mußte denn auch der Widerstand weichen. Hebbel hat „Maria Magdalene" öfter mit Augen gesehen, und mit Erschütterung gedenkt er einer Vorstellung im Wiener Burgtheater mit Anschütz als Meister Anton und seiner Frau als Clara, die ein „zerfleischtes Herz auf eine mich so erschütternde Weise bloßlegte, daß ich für sie zitterte und bebte". (Tagebücher II, 9. Mai 1848.)

Führt uns aber das ganze Werk nicht recht deutlich vor die Seele, wie wenig die Reflexion künstlerisch auszurichten vermag? Das Gestaltenschaffen und -bilden hat so gar nichts mit ihr zu tun, es müßte sich denn um die Erzeugung eines Homunkulus handeln, der zwar alle sublimsten Eigenschaften eines Menschen in feinstem Extrakt in sich vereinigen kann, vom leibhaften Wesen des Menschen aber keine Faser zu besitzen braucht. Hebbel stellte in seinem Vorwort zu „Maria Magdalene" (1844) eine ganze Theorie des bürgerlichen Trauerspiels auf, aber gerade gegen seine mit dem größten Verstande entwickelten Grundsätze fehlt er in

seinem Werke oft, während das, was er unerörtert läßt, die sinnlich dargestellte Welt dieses Kleinbürgertums, das gerade in den sich am einfachsten gebenden Charakteren am klassischesten zur Geltung kommt, die unwiderlegliche Schöpfung des ungrüblerischen Genius ist. Gehören doch zu den Forderungen, die er in der dem Drama beigefügten Abhandlung aufstellt, u. a. die, daß der Konflikt des „bürgerlichen Trauerspiels" nicht nur ein individuell bedingter, sondern ein allgemein-menschlich notwendiger sein, die Menschen des bürgerlichen Dramas aber wie Menschen ihres Standes reden sollen — denn auf das Letzte laufen folgende Sätze hinaus: „ . . . . . Unsre Poeten glaubten, wenn sie sich einmal zum Volke herniederließen, weil ihnen einfiel, daß man doch bloß ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt herabdrücken zu müssen. . . . . Dies war nun womöglich noch schlimmer, es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu und obendrein auf eine sehr in die Augen fallende Weise, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren sie sich ebensogut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meere fischen, sondern daß der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pfluge zusammenliest, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß diese simplen Leute sich, wenn auch nicht aufs Konversieren, so doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken verstehen. . . . . Hiernach wäre denn auch bei meinem Stück allein zu fragen, nicht aber nach der sogenannten „blühenden Diktion", diesem jammervollen bunten Kattun, worin die Marionetten sich spreizen, oder nach der Zahl der hübschen Bilder, der Pracht-Sentenzen und Beschreibungen und andren Unter-Schönheiten, an denen arm zu sein die erste Folge des Reichtums ist."

Vortreffliche Grundsätze, denen man in jedem Worte beitreten kann. Aber wie wenig Hebbel selbst sie befolgt, ist in Bezug auf den ersten Punkt bereits hinlänglich klargelegt. Statt eines Menschengeschicks, das aus der bürgerlich engen Sphäre in jedem Gliede mit Notwendigkeit hervorwachsen müßte, gibt er uns einen ganz einzigartigen, nur durch eine unmögliche Voraussetzung zustande gebrachten Fall und zeigt sich sowohl für den Mangel seiner Motivierung wie für die dadurch hervorgerufene Verfälschung des Themas völlig blind. Denn rein wäre dies in der Darstellung erst aufgegangen, wenn auch die Macht, die Clara ins Verderben gestürzt, unwiderstehlich und unbesiegbar gewesen wäre: wie es die Liebe, wie es jede große Leidenschaft ist. Und statt seine Menschen entweder in den befangenen dürftigen Ausdrücken ihres Standes reden zu lassen oder doch ihre Rede bildnerisch so zu entfalten, wie es ihrem Seelenleben entspräche, legt er ihnen manches Wort in den Mund, das nur der Dichter „aus seinem eignen Schatze vorgestreckt haben" kann. „Ich trage einen Mühlstein wohl zuweilen als Halskrause, statt damit ins Wasser zu gehen — das gibt einen steifen Rücken!" — „Mein Schlaf hat den Gaukler verabschiedet und einen Propheten in Dienst genommen, der zeigt mir mit seinem Blutfinger häßliche Dinge, und ich weiß nicht, wie's kommt, alles scheint mir jetzt möglich". — „Bei solchem Wetter fallen die Eulen aus dem Nest, die Fledermäuse bringen sich um, weil sie fühlen, daß der Teufel sie gemacht hat, der Maulwurf bohrt sich so tief in die Erde ein, daß er den Weg zurück nicht mehr findet und jämmerlich ersticken muß, wenn er sich nicht bis zur andern Seite durchfrißt und in Amerika wieder zum Vorschein kommt. Heute tut jede Kornähre einen doppelten Schuß, und jede Mohnblume wird noch einmal so rot wie sonst, wenn auch nur aus Scham, daß sie's noch nicht ist." — „Eine Rebellion im Kopf, wo man Wurm nach Wurm gebiert und einer den andern frißt und in den Schwanz beißt, ist die schlimmste von allen!" — Das sind die alten Verirrungen! So reden in Wirklichkeit weder Meister Anton noch der Sekretär noch Leonhard; so *empfinden* sie auch nicht. Der Dichter ist es, der seine Empfindung so verfälscht und sie

gewaltsam verrenkt seinen Gestalten aufzwingt. Eine „blühende Diktion" kann man diese Redekunst freilich kaum nennen, denn sie blüht nicht; aber sie ist voll von Beulen und Auswüchsen und ebenso undramatisch wie jene, „ein jammervoller bunter Kattun, worin die Marionetten sich spreizen", oder besser ein unheimlich groteskes Maskenkostüm, in dem die Menschen sich befangen fühlen, in dem sie reden, was sie ihrer Natur nach nicht müßten, scheinen wollen, was sie nicht sind. Aber es umschlottert sie doch nur lose. Man reiße es ihnen ab, um sich ihrer ganz zu erfreuen, um sich zu überzeugen, daß wir es in diesem trotz allem so genialen Stück wirklich nicht mit Marionetten, sondern mit Menschen und den Gebilden eines sehr großen Dichters zu tun haben.

Das läßt sich leider von einem andren Drama nicht sagen, dem schlechtesten, das Hebbel geschrieben, und einer der monströsesten Schöpfungen der neuen Literatur überhaupt, der „Julia". Der Dichter ging eben im Zickzack. War er in „Maria Magdalene" der Natur näher gekommen als bisher, so entfernte er sich in der „Julia" weiter von ihr als je. Hier fehlt alles, was den Menschen macht. Die Anschauung ist verschwommen, so daß trotz der ausschweifendsten Selbsterklärungen keine einzige dieser Personen ein kenntliches Antlitz trägt, die Empfindung, wenn sie überhaupt vorhanden ist, unmöglich, der sprachliche Ausdruck zur Karikatur entstellt. Künstlich erhitzen sich diese tollen Geschöpfe selbst, aber nicht ein Hauch von Lebenswärme geht von ihnen auf uns über. Dazu fehlt es an einem ordentlichen dramatischen Prozeß — die Handlung entwickelt sich nicht, das eigentliche Drama liegt vor dem Stück; was wir mit ansehen und anhören müssen, sind nur Erklärungen verrückter Situationen und Menschen. Es ist, als ob Maximilian Klinger wieder lebendig geworden wäre und sich einige Phrasen des neunzehnten Jahrhunderts angeeignet hätte, so qualvoll verzerrt stellt sich uns das Ganze dar, das Produkt eines kreißenden Verstandes wie „Sturm und Drang" es ist — nur daß diesem immer noch etwas mehr Leidenschaft als der „Julia" beigemischt ist. Und auch diesem Drama glaubte Hebbel eine Rechtfertigungsschrift mit auf den Weg geben und

sehr umständlich auseinandersetzen zu müssen, daß der Vorwurf, unmoralisch zu sein, es mit Unrecht treffe! Vielleicht, wenn damit nur viel gewonnen wäre! Daß Graf Bertram, ein junger Mann, der seine Kräfte in noblen Passionen aller Art bis auf den letzten Rest aufgebraucht hat, nicht wie viele seinesgleichen auch eine Staatskarriere einschlägt, eine Frau nimmt und einen Namensträger ins Leben ruft, daß er vielmehr den Frevel, den er an sich selbst begangen, erkennt und dafür büßen will, ist gewiß löblich. Er mag weder ein Amt verderben noch ein Mädchen mit seinem siechen Leib unglücklich machen. Einmal hat er sich schon mit dem Gedanken getragen, sich selbst aus der Welt zu schaffen (à propos: wo bleibt hier die von Hebbel so sehr betonte Moral?), aber er verlor das Spiel, das er mit dem Selbstmord getrieben: er legte zwei Pistolen, eine geladene und eine ungeladene, vor sich auf den Tisch, wählte blind, setzte den Lauf an die Schläfe und drückte ab — aber siehe da, er hatte die ungeladene ergriffen, er lebte; die andere aber mußte sein Bedienter zum Fenster hinausfeuern. Sein Dasein verlängerte sich also nur durch den Ausgang jenes frivolen Todesglücksspiels — ihn selbst trifft kein Verdienst dabei; hätte er die geladene Pistole genommen, dann läge er längst im Grabe und moderte. Immerhin aber soll es ihm gedankt werden, daß er, nun es einmal so gekommen, der Hoffnung lebt, daß der Himmel auch noch mit einem corpus vile heilsam experimentieren könne. „Was bleibt dir?" fragt er sich in der sechsten Szene des ersten Aktes. „Nichts als die Hoffnung, daß es vielleicht noch irgendwo ein Loch in der Welt gibt, wo ein Kerl wie du, der nur noch Ding ist, hineingestopft werden kann, wie ein Fetzen in einen Fensterriß."

Und dieser Glaube trügt ihn nicht. Denn die Heldin tritt ihm in den Weg, die gefallene Tochter eines Signor Tobaldi, gefallen durch einen jungen Räuberhauptmann, der zu der Schandtat aus ganz verzwickten Motiven gekommen. Sein Vater nämlich, ein gewisser Grimaldi, hat einmal irgend eine Verschwörung anzetteln wollen — was es damit für eine Bewandnis gehabt, erfahren wir nicht, trotzdem Tobaldi ein langes und breites dar-

über schwatzt — und diese Verschwörung hat Tobaldi für eine Dummheit gehalten. Er hat dem Hohlkopf sogar gedroht, ihn anzugeben — nur um ihn auf andre Gedanken zu bringen; er hat sogar (Gott weiß warum!) viele einsame Spaziergänge gemacht, um Grimaldis Zerstörungswut von dem Vaterland auf sich abzulenken — umsonst. Endlich aber hat eine dritte Person den Revolutionär doch verraten — er mußte flüchten, wird Räuberhauptmann, gefangen und geköpft. Nach seinem Tode übernimmt sein Sohn Antonio sein Handwerk, ein Jüngling, der nicht zum Räuber erzogen worden ist, aber dazu wird, um seinen Vater zu rächen, zu rächen vor allem an dem wunderlichen Tobaldi, der irrtümlich für Grimaldis Verräter gilt. Anstatt aber den Alten niederzustechen, entehrt er seine Tochter in einem chaotischen Gefühl von Rache und Liebe; die Liebe siegt, er will mit Julia, die von seiner Abkunft und seinem Gewerbe keine Ahnung hat, entfliehen — aber eine Wunde, tief genug, „um ihm für den Rest seiner Lebenszeit die Aderlässe zu ersparen", hält ihn vom Stelldichein zurück, er sinkt auf ein langwieriges Krankenlager — und Julia, die sich Mutter fühlt, sieht allein, verzweifelnd der drohenden Schande entgegen. Als man ihr nun gar die Ehre zudenkt, am Rosenfest als Marienjungfrau allem Volk das heilige Bild vorzutragen, entschließt sie sich kurz, auf eigne Hand das Vaterhaus zu verlassen, um den Geliebten, und als sie ihn nicht findet, den Tod zu suchen. Der soll sie gerade treffen, denn ein gewisser Pietro, „der Mann mit dem Messer", wie Julia ihn nennt, will ihr im Walde den Garaus machen — als Graf Bertram dazwischen tritt. Jetzt zeigt sich dem ausgekernten Menschen die Tat, die sein verpfuschtes Leben im Preise einigermaßen heben kann: er gibt sich für Juliens Verführer aus, macht sie zu seiner Gattin, bringt sie auf sein Schloß in Deutschland, und beschließt, als Antonio seine Julia dort findet, den beiden, die sich immer noch lieben, auf gute Art Platz zu machen. „Ich will Gemsen jagen", sagt er, „so lange Gemsen jagen, bis ein unglücklicher Sprung mich zwingt, die Tiefe eines Abgrunds zu messen, aus dem man nicht einmal als Leichnam wieder heraufkommt! Keinen Monat soll's dauern." Ein sehr

edelmütiger Selbstmord, aber ein Selbstmord doch, und bei Licht besehen, um kein Haar besser oder tragischer als die Pistolenwette. Denn da Bertram Julia nicht liebt — welchen Wert hat sein „Opfer"? Seiner selbst, seiner elenden Leiblichkeit will er ledig sein, und er hat jetzt nur das Glück erlangt, mit der schönen Etikette menschenfreundlicher Uneigennützigkeit bekleben zu können, was sich früher im nacktesten Egoismus schaustellte. Trotz seiner guten Vorsätze und trotz der Schätzbarkeit seiner Reue ist seine Moral also doch nicht die stichhaltigste. Und die Julias und Antonios? Weder von *ihrem* Fall, noch von den Schicksalen, die *ihn* zum Räuber machen, soll hier die Rede sein, denn es versteht sich von selbst, daß die Moral einer Dichtung nicht von dem moralischen Verhalten der einzelnen Personen abhängen kann. Aber Julia und Antonio tragen durchaus kein Bedenken, Bertrams mehr als deutlich bezeichnetes Opfer anzunehmen. Antonio verspricht zwar über den Grafen wie über seinen Bruder wachen zu wollen, aber angesichts der nahen Aussicht seines Todes, die er ihnen eröffnet, fassen sie doch schon Zukunftspläne, d. h. sie erwägen, ob sie künftighin noch glücklich sein dürfen und können, und wir zweifeln keinen Augenblick, daß es ihnen vollkommen gelingen wird. Julia zumal, die die Hand des Grafen so rasch annimmt und sich mit Antonios Verrat so leicht abfindet — sie wird nicht so skrupulös sein, sich vor der zerschmetterten Leiche ihres Gemahls zu scheuen. Als seine Erbin wird sie sich mit ihrem schönen Räuberhauptmann sehr bald über seinen Tod zu trösten wissen. Und Hebbel findet das offenbar ebenso „moralisch" wie Bertrams Opfer, und das ist das Unmoralische daran.

Stände aber die Moral des Stückes auch fest wie Felsen — es bliebe ästhetisch doch ein Unding, denn es beleidigt nicht nur die Natur, sondern mit ihr Konvenienz und Geschmack zugleich, und man spürt bei alledem heraus, daß dem Dichter die Darstellung der vornehmen Welt, ihrer Sitten und ihrer Ehre ebenso fremd war wie die des kleinbürgerlichen Lebens vertraut, so fremd, wie Italien und Deutschland, die Schauplätze der Verwicklungen der „Julia" und der „Maria Magdalene" es sind. Oder ist es

etwa natürlich, daß der hirnverbrannte Vater der entlaufenen Julia, der seine Tochter im Mund der Leute krank werden, sterben und begraben läßt, alles aus Schmerz und Wut über ihre und seine befleckte Ehre — ist es natürlich, daß dieser Herr von Rappelkopf seiner Tochter doch, als sie ihm unerwartet vor die Augen tritt, nur mit kühler Ironie begegnet, und ihren vermeinten Verführer, seinen künftigen Eidam, anstatt ihn mit dem Degen zu durchbohren, mit einigen harmlosen Worten seines Weges gehen läßt? Ist es denkbar, daß ein Arzt, ein edler, warmherziger Mann, auf diese Posse von Krankheit und Tod sein amtliches Siegel drückt? Ist es selbst in der verzweifeltsten Situation anzunehmen, daß ein junges Mädchen einem Manne, der die Dreißig eben überschritten hat und dem Anscheine nach in voller Lebenskraft vor ihr steht, einem Manne, der ihr persönlich gänzlich unbekannt ist, in umständlichster Breite Generalbeichte ablegt, eine Beichte über Dinge, die dem Weibe selbst einem Graukopf zu bekennen Herzweh bereiten müßte? Und welcher Dämon hat dem Dichter die Gedanken im Kopfe und die Worte auf der Zunge verfälscht? Graf Bertram, die wandelnde Leiche, philosophiert über seinen zerstörten Leib: „Ist mir doch zu Mute, als wüchsen aus meinem Fleisch die wüsten Disteln und Brennesseln schon heraus, die sich auf meinem Grabe brüsten werden — ich brauche mich nur nach Art der Toten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofsunkraut wäre." — „Hab' ich denn nicht vortrefflichen Mist aus mir gemacht? Hab' ich den Elementen, die dich (scil. seinen Diener Christoph) und deinesgleichen gewiß nicht ohne Magenweh verdauen können, nicht wacker vorgearbeitet? Wird ein Baum wie dieser hier nicht vielleicht, indem ich ihn dünge, noch einen letzten Schuß tun, so übermütig keck, daß die Himmelsdecke erschrocken um tausend Meilen weiter zurückweicht, damit der schöne blaue Atlas, womit sie ausgefüttert ist, nicht Schaden nehme an irgend einem scharfen Zweig?" Von einem Subjekt, das solche Phrasen im Munde führt, wundert es uns allerdings nicht, daß es sich „wie eine vom Wind aufgeblasene Menschenhaut mit verklebter Mundritze" vorkommt, nebenbei be-

merkt, der haarsträubendste und unsinnigste aller möglichen Vergleiche, vor dem ich in meinen Jünglingsjahren grübelnd wie vor einer Rune saß. Warum mit „verklebter" Mundritze? Dann kann dies Monstrum ja nicht atmen. Oder atmet es durch die Nase? Aber nein, das geht auch nicht, denn dann entweicht die Luft aus der „vom Wind aufgeblasenen Menschenhaut", und eben darum ist ja die Mundritze verklebt, weil das Ding sonst in sich zusammensänke und der abscheuliche Vergleich gar nicht mehr paßte. Aber dann müßte im Grunde auch die Nase verklebt sein — und das gibt einen neuen Unsinn. Man sieht, wohin man kommt, wenn man dieser verrückten Bildersprache nachsinnt. Und in diesem Jargon reden alle Personen dieser tollen Komödie. Der einfachste Gedanke wird übertrieben und verdreht, jeder überbietet den andern mit erzwungenen Paradoxen, und man muß sich die Fragen vorlegen, ob es denn möglich gewesen, daß man je an einigen kraftgenialischen Ausbrüchen und Reflexionen etwa des „Fiesco" habe Anstoß nehmen können. Gegen den geschmacklosen kalten Bombast der „Julia" sind sie ja die Einfachheit und schöne Natur selbst! Und zu so vielen Sünden kommt nun noch eine beleidigende Verletzung des Dramatischen, wie man sie dem kühnen Dichter der „Judith", dem bewunderungswürdigen Bildner der „Maria Magdalene" gar nicht zutrauen sollte. Die Menschen reden und agieren gleichsam nebeneinander hin und aneinander vorbei. Die Worte und Taten der einen fördern und erzeugen die Worte und Taten der anderen nicht — wie es doch sein müßte. Ein jeder führt ein fertiges Programm mit sich, und es kommt dem Hörer vor, als lösten sich die Personen in dem Vortrage desselben nur ab. Das zeigt sich schon in der äußerlichen Verteilung des Dialogs. In der ersten Szene hat der alte Tobaldi seinem Freunde, dem Arzt Alberto, sein Verhältnis zu dem armen Grimaldi auseinanderzusetzen, oder besser dem Publikum, denn an dessen Stelle steht der Arzt, der denn auch nicht viel mehr tun kann als einige gleichgültige Zwischenfragen stellen. Dann hat sich Graf Bertram den Hörern zu exponieren, und jetzt ist sein Bedienter sein Opponent und Frager, d. h. ein ganz so überflüssiger, als handelte es sich um eine Doktor-

promotion. Die große Szene Bertrams und der Julia schließt sich an, d. h. diese erzählt so ausführlich wie möglich, was ihr begegnet, und Graf Bertram fragt, damit sie Atem holen könne, gelegentlich dazwischen: „Warum?“ — „Mit einer Maske?“ — „Und?“ — „War das Ihr Fall?“ — „Und Sie hörten nichts weiter von ihm?“, oder er gebraucht statt der Frage einen Ausruf: „Armes Kind!“ — „Ich ahne“. Im Grunde besteht nicht das geringste Interesse des einen für den andern, und darum fehlt der Szene selbst der Schein der dramatischen Spannung. Den braven Entschluß des gebesserten Wüstlings, den Fetzen im Fensterriß zu spielen, kennen wir ja schon, und der Dichter tut nichts uns dafür zu erwärmen, daß Julia es ist, der seine Großmut zu statten kommen soll. Gerade diese Szene ist mit dem Nebeneinander ihres Dialogs und ihrer Interesselosigkeit so recht der Typus des Ganzen. Und sie steht leider nicht allein: denn das erste Zusammentreffen Julias (die inzwischen Gräfin Bertram geworden) mit ihrem Antonio im dritten Akt überbietet sie womöglich noch. Welch' ein Feuer müßte aus der Berührung dieser beiden Menschen in solcher Situation emporzucken! Man denke doch: die verlassene Geliebte findet den Mann wieder, durch den sie in Schmach und Elend geraten, den Mann, der sie immer noch mit derselben Stärke liebt wie sie ihn! Müßten jetzt die Leidenschaften nicht so wild aufeinanderplatzen, daß der tragische Ausgang unvermeidlich wäre? Statt dessen gibt Antonio bei dieser Gelegenheit seiner Julia zum ersten Male die Geschichte seiner Jugend, seiner Rache und Liebe zum besten, Julia spielt die Fragerin und Ausruferin, und als sie alles erfahren, fordert sie ihn auf, dasselbe zu tun, was sie selbst beschlossen hat, d. h. alles beim alten zu lassen. Selbst diese Szene hat also die Charaktere auch nicht um einen Zoll weiter gefördert! Und wenn nun auch der Graf sich den beiden demaskiert und den Entschluß kundgegeben hat, ihnen nicht allzulange lästig zu fallen, dann sind wir am Schlusse genau soweit wie am Anfang. Keine Ader schlägt uns stärker, wir kehren diesen „Menschen“ den Rücken und haben kein anderes Gefühl als das, in der unangenehmsten Gesellschaft ein paar Stunden verloren zu haben. So ist das Stück

vom Wirbel bis zur Sohle unecht, ein einziger häßlicher Widerspruch gegen die natürliche und künstlerische Wahrheit. Eine danse macabre! Und selbst der Leichnam im Sarge ist ein falscher. Nur Theodor Rötscher gefiel es, wie der Briefwechsel ausweist. Er war eben doch ein Doktrinär.

Es versteht sich darum auch von selbst, daß die „Julia" für die Bühne völlig unbrauchbar ist. Herr von Küstner, Laube (der sich ihrer zu Hebbels Empörung hartnäckig erwehrte, trotzdem sein Vorgänger Holbein sie angenommen) u. a. taten sehr wohl daran, sie abzulehnen, und sie hätten auch noch besser getan, wenn sie dem Dichter rückhaltlos ihre Gründe mitgeteilt hätten. Theatralische Schwierigkeiten bietet das Stück ja nicht — sie könnten der Abweisung also auch nicht als Vorwand dienen. Sein Apparat ist sogar so einfach wie möglich. Seine bodenlose Unwahrheit ist es, die es von der Bühne verweist. Nun könnte man dagegen mit einigem Recht einwenden, daß das Theater nicht der geeignete Ort ist, ein Kunstwerk auf seine Echtheit hin zu prüfen und daß bekanntermaßen eine ganze Reihe blendender, aber unstichhaltiger, verlogener Komödien sich dort fortgesetzt behauptet und eine immer neue Augenblickswirkung erzielt — elende Machwerke zum Teil, die mit der Kunst nichts zu tun haben. Das ist richtig, und die „Unechtheit" eines Schauspiels allein würde nicht ausschließen, daß es auf dem Theater einen gewissen Erfolg erränge. Alle diese wirksamen Bühnenstücke verzichten aber doch zum mindesten auf eins nicht: wenn sie uns auch nicht durch die unantastbare Logik ihrer Entwicklungen zu überzeugen vermögen, so unterhalten sie uns doch wenigstens durch ihre Dialektik. Sie bewahren wenigstens den äußeren Schein des natürlichen und künstlerischen Lebens und täuschen damit die Kurzsichtigen — und selbst zu dieser Illusion vermag es Hebbels „Julia" nicht zu bringen. Sie würde uns zuerst verblüffen, dann langweilen und ärgern, und sehr bald würden wir über sie lachen, wie es denn jüngst auch in München geschehen ist, wo falsche Pietät sie auf die Bühne gebracht. Handelt man darum nicht pietätvoller, wenn man an dies „Skelett im Hause" nicht rührt?

Das ist die „Julia" unter Hebbels Dramen, und eben

darum ist sie gründlicher, als es ihrem Werte entspricht, betrachtet worden. Sie kann uns über das schwer zu formulierende Gefühl des Widerwillens und der Kälte aufklären, das uns auch bei des Dichters größeren Schöpfungen so oft beschleichen will, und das uns hindert, zu seinen Personen in ein näheres Vernehmen zu treten und uns ihnen liebend hinzugeben, trotz der Bewunderung der stolzen Charakterzüge, die sie tragen, der hohen Gedanken, die sie hegen, der großen Worte, die sie sprechen. Es ist ein Stück vom Totengerippe, in welches der blühende Leib sich plötzlich verwandelt, daß uns dann erschreckt und zurückschaudern läßt. Hätten „Herodes und Mariamne" nicht in Hebbel ihren berufenen Dichter finden müssen, wenn er sich mit dem Feuer der Judith und dem Geist, der das Volk von Bethulien beseelt, dem Stoffe hingegeben hätte? und durfte die größere Reife, die der Dichter inzwischen erlangt, nicht hoffen lassen, er werde den Herodes mit den cyklopischen Renommistereien des ihm stammverwandten Holofernes verschonen und ihn eben dadurch, daß er ihn nicht ins Fratzenhafte trieb, zum Typus eines orientalischen Tyrannen, den das Blut und die Laune regiert, erheben, eines Tyrannen von wilder, unheimlicher Größe, aber doch eines Menschen, den wir zu unsersgleichen zählen müssen? Und doch ist es nicht ganz gelungen. Zwar maßvoller ist der Dichter geworden, und die Übertreibungen des Holofernes verteilen sich jetzt in entsprechend verkleinerten Dosen auf Herodes und die übrigen Personen des Dramas zusammen, die ausnahmslos groß zu prahlen und dabei Silben zu stechen lieben — aber das Feuer des Orients glüht in dieser Tragödie doch nicht, und der heiße Trank der Leidenschaft, den die jüdische Geschichte dem Dichter darbot, damit er ihn künstlerisch läutere, hat sich unter seinen Händen verflüchtigt, als er ihn mit seinen kalten Gedanken versetzte. Gibt es doch kaum einen tragischeren Stoff als den, den uns Josephus in seiner jüdischen Geschichte von dem Tetrarchen von Judäa und seiner schönen Gemahlin Mariamne aus dem Stamme der Makkabäer erzählt! Er hat sie zum Weibe genommen, um durch den Namen ihres erlauchten Geschlechts seinen nicht allzufesten Thron zu stützen, aber er liebt sie leidenschaftlich trotz der immer wachen

Sorge, daß seiner Regierung von den Makkabäern ein Ende bereitet werden könne: von Mariamnens Bruder, dem schönen Aristobolus, der ein Werkzeug in den Händen seiner ränkesüchtigen Mutter Alexandra ist. Diese Sorge hat Grund: Alexandra haßt Herodes — Mariamne aber steht ihren politischen Plänen gänzlich fern: sie ist das treue Weib ihres Gemahls. Als Aristobolus aber beim Baden von den Kreaturen des Herodes ertränkt wird, empfindet sie den Mord ihres Bruders tief genug, um dem Gatten zu grollen, wenn ihn auch nicht minder als bisher zu lieben. Herodes aber sieht in ihr seit jenem unheilvollen Tage nur noch die letzte Makkabäerin; er glaubt, die Römer werden ihn hinrichten und Mariamne auf seinen Platz stellen. Von wahnsinniger Eifersucht erfüllt gibt er darum den Befehl, das geliebte Weib, dessen Besitz er keinem andern, ja dessen Dasein er der Welt nicht gönnt, wenn er selbst dahin ist, zu töten — und das geschieht. Unschuldig stirbt Mariamne, und der, der sie am meisten liebt, ist an ihr zum Mörder geworden. Welch ein ergreifender Vorwurf! Man lasse einmal das Drum und Dran historischer und politischer Motive beiseite — und es bleibt ein rein psychologischer Kern zurück, aus dem sich das Drama wie von selbst entwickelt. Konnte sich ein Dichter wie Hebbel, der seine Konflikte ganz auf das Psychologische zu pflanzen liebte, um so lieber, je individueller und gewöhnlicher es geartet war, einen besseren Ton zum Bilden seiner Gestalten wünschen? Und doch hat er es fertiggebracht, den großartig einfachen, tragischen Prozeß nicht nur mit geschichtlichem Ballast, der sich in ihm nicht lösen will, zu beladen und den Hauptpersonen eine ganze Schar bedeutender oder doch sich bedeutend gebender, prätentiöser Figuren zu gesellen, die jenen das Licht nehmen und den dramatischen Fluß aufhalten — er hat auch dem Hauptkonflikt selbst durch seine unselige Sucht zum Spitzfindigen und Starren das Herz ausgebrochen. Wie dieser Herodes, diese Mariamne reden, so handeln sie: d. h. sie gehen dem einfach Natürlichen stets aus dem Wege und kaprizieren sich auf eine besondre Auffassung von sich selbst und der sie umgebenden Welt. Daß Herodes sein Weib „unter das Schwert stellt", d. h. daß er sie zu töten be-

fiehlt, wenn er vom Hofhalt des Antonios nicht zurückkehrt, mag das Gefühl der Gattin zwar verletzen — aber wird es ihr denn so schwer zu begreifen, daß sich die maßloseste Liebe hinter diesem Blutbefehl verbirgt? Mariamne nährt ja selbst den festen Vorsatz, freiwillig aus dem Leben zu scheiden, wenn Herodes sterben sollte — kann sie mit solcher Treue im Herzen den Entschluß ihres Gemahls, den sie doch liebt und ehrt, so gar nicht verstehen? und macht es einen so gar großen Unterschied aus, daß Herodes sich erzwingen will, was sie aus eigner Entschließung zu leisten willens ist? Und als er nun wiederkommt, als der bestellte Mörder (des Herodes Schwäher Joseph), der ihr den Befehl entdeckt, den Tod erleiden muß, weil der Tetrarch vermutet, nur Mariamnens Frauengunst hätte sie in den Besitz des Geheimnisses setzen können; als Herodes dann abermals, diesmal nach Aktium aufbricht — wäre denn nun nicht eine Verständigung möglich? Gewiß, wenn nur der Dichter wollte. Aber er hat nun einmal seine Freude am Mißverständnis, und daran läßt er seine Personen zugrunde gehen. Mariamne dankt dem Himmel für diese zweite Reise, denn jetzt — so meint sie — wird sich das Bild des Gatten in ihrem Herzen in alter Herrlichkeit wieder herstellen; jetzt wird es sich zeigen, daß er den blutigen Auftrag nur „im Fieber der gereizten Leidenschaft" gegeben, denn unmöglich wird er ihn erneuern können — aber sie irrt sich, Herodes erneuert ihn doch. Was bleibt ihm auch übrig? Mariamne will sich ihm ja durchaus nicht entdecken, und er deutet ihre Fröhlichkeit über die gute Gelegenheit, ihn auf die Probe zu stellen, und, wenn er sie bestanden, mit der alten vollen Liebe zu belohnen, begreiflicherweise ganz anders. „Sie freut sich, daß ich gehe" — so kalkuliert er, und er stellt sie zum zweiten Male „unters Schwert". Neue Entdeckung, neue Entrüstung, eine abermalige Anklage auf Ehebruch, diesmal vor einem solennen Gerichtshof; Mariamne wird enthauptet, und Herodes würde den Glauben an ihre Schuld mit ins Grab nehmen, wenn die Verstockte nicht kurz vor ihrem Ende den römischen Hauptmann Titus endlich entdeckte, was sie besser lange zuvor ihrem Manne mitgeteilt hätte: die Wahrheit. Freilich, hätte sie es getan, dann

wäre das ganze Drama nicht da. Aber ist denn das noch der überkommene Stoff mit all seiner Größe und Leidenschaftlichkeit? Ist das mehr als eine Komödie der Irrungen mit tragischem Ausgang? Wie ganz anders hat Calderon die gleiche Fabel in seinem Drama: „Eifersucht das größte Scheusal" (El mayor monstruo zelos) behandelt! Der beschämt mit seiner sinnlichen Glut und der Virtuosität in der Ausnutzung des Ehrbegriffs, in der es dem Spanier natürlich kein Dichter einer andern Nation gleich tut, alle andern Poeten, die sich an den Stoff gewagt. Und ist von diesen (Tristan, l'Hermite, Voltaire, Rückert u. a.) Hebbel auch weitaus der größte — seine Tragödie ist trotz aller bewundernswerten „Unterschönheiten" als Ganzes doch kein gesundes Werk. Oftmals bricht die große Dichternatur aus der harten Rinde des Stücks wie eine Feuersäule hervor. Wenn Mariamne in der Erwartung, ihr zum zweiten Male totgesagter Gemahl werde zum zweiten Male zurückkehren (woher sie diesen Glauben schöpft, bleibt, seltsam genug, völlig unaufgeklärt), ein glänzendes Tanzfest veranstaltet, zum Entsetzen des ganzen Hofes, und Herodes nun plötzlich in kriegerischer Rüstung in den erleuchteten Saal tritt, dann schreit sie auf:

„Der Tod! Der Tod! Der Tod ist unter uns!
Unangemeldet wie er immer kommt!"

und greift uns damit ein einziges Mal zu tiefster Erschütterung ans Herz. Warum nicht öfter? Wenn die Seele des Dichters es nun einmal nicht vermag, uns mit den Lauten der Liebe zu betören und zu rühren, wenn uns sogar etwas wie ungläubige Verwunderung kommen will, wenn wir auf das Wort „Herz" in seinen Dramen treffen — warum muß er auch den andern Leidenschaften immer und immer die Reflexion zum Wächter setzen? Warum geben sie sich nicht wie sie sind? warum sind sie so ängstlich bemüht, sich in jeder Minute selbst zu erklären? Es ist das alte Übel, es ist der Wurm in Hebbels Genies. Und wie Held und Heldin dieses seltsamen Trauerspiels ihren tragischen Weg in absichtlichem Verfehlen nebeneinander hinwandeln, so gehen sie wiederholt auch in dem bei der „Julia" erörterten Sinne szenisch nebeneinander her und exponieren sich

oder irgend eine Tatsache ausführlich im ungeeignetsten Moment. Man frage sich doch: wie muß dem eifersüchtigen Fürsten zu Mute sein, wenn er, der Totgeglaubte, sein Weib im festlichen Schmuck, mit hundert Edelsteinen behängt, als Tanzende wiederfindet! Wie müßten alle Schleusen des Gefühls hier überwallen! Und Herodes findet in solchem Augenblick Zeit, uns unter dem Schein einer an den Römer gerichteten Mitteilung darüber aufzuklären, wie es kommt, daß Oktavian ihn, den Anhänger des Antonios, nach dem Ausgang der Seeschlacht von Aktium nicht um einen Kopf hat kürzer machen lassen! Das mußten wir freilich wissen — aber jetzt? in dieser Situation und in solcher Ausführlichkeit? Es ist so undramatisch und untheatralisch wie möglich.

In dieser Eigentümlichkeit, die nicht vereinzelt dasteht, erkennt man unschwer einen der Gründe, die „Herodes und Mariamne" für die Bühne so schwierig machen. Ein anderer ist der Charakter der Sprache, die in ihrer Geschraubtheit im Theater, beim ersten Anhören, wie man es immer doch voraussetzen muß, ungemein schwer verständlich ist, ein andrer die Häufung geschichtlicher Voraussetzungen, die für uns nicht lebendig werden. Auch versteht man es nicht, daß Hebbel sich die leibhafte Einführung des jungen Aristobolus entgehen lassen konnte. Wäre es doch so leicht möglich gewesen, ihn im ersten Akt auftreten und dann für immer verschwinden zu lassen. Einmal wenigstens mußten wir diesen jugendlich-schönen Hohenpriester mit Augen gesehen haben, um Mariamnens Trauer und ihre Loslösung von dem Gatten zu begreifen. Ist doch seine Ermordung der nächste Anlaß des ganzen tragischen Konflikts. Mit der Erinnerung an ihn tritt Mariamne im ersten Akt ihrem Gemahl entgegen, und mit den Worten:

„Du Aristobolus, sei mir gegrüßt,
Gleich bin ich bei dir in der ew'gen Nacht"

schreitet sie zum Tode! Auch die Wiederholung des Blutbefehls und der Preisgebung desselben an Mariamne ist theatralisch außerordentlich bedenklich. Zwar dramatisch möchte ich sie nicht allzusehr tadeln, da das zweite Geheiß unter wesentlich andern

Voraussetzungen als das erste erfolgt und es sich mit ihm etwa so verhält wie mit den Szenen Lears und der Regan nach den Szenen am Hofe Albanien, oder mit der zweiten Versuchung des Wagnerschen Parsifal durch Kundry in der großen Szene des zweiten Aktes — theatralisch aber springt der Unterschied nicht stark genug in die Augen, als daß man die Wiederholung derselben Situation mit geringen äußeren Modifikationen nicht als eine Tautologie und eine unerlaubte Spannung der Geduld des Zuschauers empfinden sollte. Zu guter Letzt ist dem Dichter aber auch seine oft betätigte Neigung gefährlich geworden, in die reale Welt seines Dramas mythische Elemente hineinzutragen, die den Glauben verlangen, den der Dichter selbst durch die unerbittliche Schärfe und Kälte seiner Darstellung verscheucht hat. In der „Judith", die uns von vornherein auf den Ton des Wunders stimmt, beugen wir mit den Bethuliern gläubig und ergriffen selbst das Knie, wenn der stumme Blinde plötzlich vom Geist der Weissagung ergriffen wird — „Herodes und Mariamne" aber leben in so viel nüchternerer Luft, daß wie nur die Achseln zucken, wenn der Bote dem Könige meldet, der Pharisäer Sameas prophezeihe unter Martern, daß die jungfräuliche Mutter aus dem Stamme Davids ein Kind gebäre, das Throne stürzen, Tote erwecken, Sterne vom Himmel reißen und von Ewigkeit zu Ewigkeit die Welt regieren werde. Betreten nun aber gar die heiligen drei Könige aus dem Morgenlande mit ihrem Gold, ihrem Weihrauch und ihren Myrrhen, vom Diener angemeldet, zu kurzem Besuch die Bühne, dann ist es mit dem Glauben völlig vorbei, und man kann es erleben, daß (wie es bei einer Aufführung in Berlin im Jahre 1874 geschah) die Spottlust der Hörer die ehrwürdigen Alten mit lautem Gelächter empfängt. Das ist bedauerlich, aber es ist nicht unbegreiflich, zumal bei der allem Mystischen abholden kritischen Natur der Berliner, und nicht der Darstellung des Heiligen und Wunderbaren an und für sich ist dies arge Versagen der Wirkung zuzuschreiben. Hebbel selbst hat in seinem kurzen Christusfragment so bewunderungswürdig sicher in die heilige Harfe gegriffen, daß ein jeder, der es kennt, den Unterschied sofort spüren muß. Sind Gemüt und Phantasie

von vornherein religiös und symbolisch gestimmt — wer wäre dann geistig so arm, um nicht allen ihren Erscheinungen willig zu folgen? Tun wir es nicht bei den Oberammergauern trotz der dilettantischen Misere so mancher breitspurigen und selbstgefälligen Leistung, trotz des schreienden Kontrastes der jetzigen dekorativen Pracht ihrer Aufführung mit dem ganzen schauspielerischen Niveau der Dörfler? glauben wir nicht an den Herrgott und die Erzengel im „Prolog im Himmel", an das Gralswunder im „Parsifal"? In dem Blut des Hebbelschen Dramas ist das Mystische jedoch ein fremder Tropfen, und was den Stoff aus dem Engen und Individuellen in die erhabenen Regionen emporheben soll, in welchen die großen Epochen der Weltgeschichte geboren werden, das degradiert ihn im Gegenteil zum lächerlichen Puppenspiel — denn nichts, im mindesten nichts verbindet Herodes' und Mariamnens Geschick mit dem Messias der Juden und dem Menschenerlöser, und wenn Hebbel glaubt und uns glauben machen will, er habe die Zeit und die Konflikte der Tragödie so geschildert, daß alles mit Notwendigkeit auf den Heiland hinweist und -drängt, dann hat er sich getäuscht. Darum lächelt man auch über die Zurüstung des bethlehemitischen Kindermordes. Wozu dieser Aufwand? Von dem biblischen Herodes kennen wir den Greuel, bei dem uns die Haut schaudert. Dort ist er die echte und rechte Folie zu der wunderbaren Geburt des Zimmermannssohnes von Nazareth. Aber der Herodes Hebbels verschwendet seine Grausamkeit nutzlos — wir begreifen nicht, was er, auf die Worte der Könige gestützt, die er doch verachtet, mit diesem sinnlosen Massenmord erreichen will.

Kommen aber so viele Gründe zusammen, eine Bühnenwirkung der Tragödie zu erschweren — der stärkste ruht doch in der eigentümlich unlebendigen Art der Hebbelschen Darstellung. Gäben sich diese Menschen so unbelauscht, so einfach und wahr, wie sie nun um ihr Verständnis bemüht, gezwungen und eben dadurch unnatürlich sind — „Herodes und Mariamne" hätte ein großes Kunstwerk werden müssen. Denn über alle Charaktereigenschaften seiner Menschen hat der Dichter reiflich gedacht, er weiß, was er bilden will, und er legt seine Formen klar und

richtig an. Sobald er sie aber mit dem lebendigen Odem füllen will, macht er ihre Leidenschaften zu Gedanken und ihre Gedanken zu Renommagen. Ihre Formen verzerren sich, und wenn von ihren Lippen nun auch die tiefsinnigste Rede strömt und ihr Tun uns staunen und starren macht — wir halten uns doch scheu zurück; „Charaktere" sehen wir vielleicht, aber wir fühlen keine Menschen. Es tut einem weh, das von Herodes und Mariamne sagen zu müssen, die so himmelhoch über der „Julia" stehen — aber es ist nicht anders.

Jetzt endlich aber war der Zeitpunkt gekommen, in welchem die Dissonanzen in Hebbels Leben und Schaffen sich zu lösen begannen. Schon daß er seinem Poetenstolz und dem unablässigen Hader mit seinen Rezensenten in dem 1850 geschriebenen „Michel Angelo", den man wohl oder übel ein satirisches Festspiel nennen muß, einen künstlerischen Ausweg schuf, war ein Heil für ihn. Die Tatsache (oder Fabel), daß Michel Angelo die „Kenner", die an seiner Größe mäkelten und zweifelten, dadurch beschämte, daß er eine seiner Statuen auf dem Kapitol vergrub, um den Lobpreisern der vermeintlichen Antike sodann den fehlenden, abgeschlagenen Arm zu zeigen und damit sich als den Schöpfer des Kunstwerks zu bekennen — diese Fabel bot sich ihm so bequem als ein Symbol seiner eignen Kämpfe dar, und er benutzte sie mit so freiem Sinne, fast ungehässig, und gestaltete sie so objektiv, daß sie nicht als Pamphlet, sondern als Dichtung wirkt. Es spielen sogar freundliche humoristische Lichter hinein: die sichersten Anzeichen einer Selbstbefreiung des Dichters von seinen oft mehr eingebildeten als wirklichen Leiden. War diese auch noch nicht vollkommen und sicherte sie ihn vor Rückfällen nicht — der Anfang war doch gemacht. Das wachsende Glück seiner Häuslichkeit, die zarte Sorge der Frau, die Liebe der Tochter förderten die Klärung seiner Seele. Das Starre seiner Gestalten löste sich, das Symbolische vermischte sich mit dem lebendigen Sein, die Wirklichkeit verklärte sich poetisch, die Fieberschauer von Kälte und fliegender Hitze wichen einer milden Wärme — immer mehr verschwand das Skelett in der blühenden Natur und der Leben und Tod überwindenden Kunst, und gelang es seinen nächsten

Schöpfungen dennoch nur schwer, trotz der feinsten Befolgung der theatralischen Gesetze, die ihm angeboren waren, und von denen ihn nur ein falsches Nachdenken verschlagen konnte, sich die Bühnen zu gewinnen oder doch zu sichern, so war es eben ein stehengebliebener Rest jenes Unlebendigen, der diese bedauerliche Tatsache erklärt.

Besonders um der „Agnes Bernauer" willen, die im Jahre 1851 entstand, ist das nicht genug zu beklagen, und Otto Ludwig hat im Hinblick auf den Schluß des Stücks wohl recht, wenn er meint, es besitze in hohem Grade die schlimmste Eigenschaft eines dramatischen Werkes, die nämlich, daß es kalt lasse. „Heiß wie Schneewasser, von dem die Kinder klagen, es brenne sie an die Haut" — nennt er den Dichter. Aber wenn Ludwig das alte langweilige Bernauer-Drama des Grafen Törring so sehr lobt, so hätte er auch seine Antipathie gegen Hebbel überwinden und ihm die Ehre nicht vorenthalten sollen, die ihm gebührt, um so mehr, als ihn selbst der Stoff unablässig beschäftigte und er wissen mußte, wie schwer er zu meistern war. Denn wie frisch und behaglich gibt sich hier das mittelalterliche Leben der deutschen Stadt, wie feurig und waghalsig das Treiben der ritterlichen Jugend! Es ist, als hätte Hebbel in seinem Herzog Albrecht alle Schwärmerei des eigenen Jünglingsalters nachgeholt — so leibhaft reißt er uns in den Strudel seiner Abenteuer und seiner Liebe. Und ihm gegenüber der kluge, verständige Vater, die nüchterne Staatsraison selbst, in Fleisch und Blut umgeschaffen, und mit echtem Wohlwollen, mit uneigennütziger Liebe zu Sohn, Volk und Land gemischt. Die Prosa kann nicht poetischer, die Trockenheit nicht behaglicher, die Grausamkeit nicht milder dargestellt werden — eine maßvoller abgewogene, in allen Gelenken festere, reifere Menschenschöpfung läßt sich überhaupt nicht denken. Freilich aber — was soll uns diese Quintessenz menschlicher Politik, wenn es sich um den jammervollen Untergang des Engels von Augsburg handelt? Mögen doch Herzog Ernst von München-Bayern, sein Kanzler Preising und die Richter, mit ihrem schweigsamen Emeran Nusperger zu Kalmperg an der Spitze, von ihrem Standpunkt immerhin recht haben, wenn sie,

um die Thronfolge zu sichern und dem Lande unabsehbare Verwirrungen und Kriege zu ersparen, Herzog Albrechts junge Ehe gewaltsam zerreißen, sein schönes unschuldiges Weib zum Wassertode verurteilen und damit das holdeste Menschenleben dem Staatswohl opfern — aber wie kann der Dichter uns, den Zuschauern, zumuten, unter dem fühlbaren Eindruck dieser himmelschreienden Untat den Gegnern der Gemordeten beizutreten? Schreit nicht eine Stimme in unsrer Brust, daß es eine menschliche Gerechtigkeit gibt, die höher steht als alle Politik, und hat das Kunstwerk etwas anders zu tun, als dem Rufe der Natur Gehör zu verschaffen? Man braucht jene Männer nicht ganz zu verdammen, wenn man sie vor einen Völkergerichtshof zitiert, und man wird ihre Gründe anerkennen müssen, auch wenn man sich schaudernd von ihrer letzten Greueltat abwendet — aber da nun einmal Partei ergriffen werden muß, ruft uns jede Fiber unsers Herzens auf Agnes' und ihres Gatten Seite, und nur mit schmerzlicher Betroffenheit sehen wir, daß dieser selbst sich von dem ehrenwerten Vater so bald umstimmen läßt. Wie kann er das? Wenn er auf die Kunde ihres Todes wie einer der apokalyptischen Reiter durchs Land fährt, Brand und Verwüstung im Geleite, wenn er bei jedem Schwertstreich den Namen seiner unschuldig geopferten Gattin in die Lüfte ruft und den Schwur tut: „Kein Geschlecht in Bayern, hoch oder niedrig, das morgen nicht weinen soll" — dann stehen wir zu ihm, dann sind wir die Seinen. Denn zu tief, zu tödlich ist er verwundet. Eine frömmere, keuschere Ehe hatte ein Ritter seines Standes nie geschlossen, mit heißerer Glut niemand sein Weib geliebt — und nun dies Ende? Es ist unerträglich, und nur in offener Empörung gegen den Vater durfte dieser Albrecht reden. An sich ist die Versöhnungs-Szene des alten und des jungen Herzogs meisterlich geführt, wenn es auch scheinen will, als demütige sich der Fürst am Schluß vor dem Sohne zu tief und ohne rechten Grund; eine gewisse Nachgiebigkeit will auch uns überkommen — aber wir erkaufen sie mit einer fürchterlichen Ernüchterung, und übersehen wir das Ganze unbefangen, dann widerrufen wir unser Schwanken. Und das um so heftiger, je deutlicher uns das Bild

der schönen Baderstochter in die Erinnerung zurückkommt. Wie bescheiden hat sie ihr Glück begrüßt, wie ernst, wie heilig liebt sie ihren Gatten! Wie trachtet sie so gar nicht nach den Gütern und Schätzen, die er ihr verschwenderisch in den Schoß schütten möchte! Ein stiller Trauerschatten lagert über ihr — sie trägt ihre Schönheit wie einen Fluch. Ihre Gespielinnen neiden und verwünschen sie, weil keine neben ihr bestehen kann, und die Last ihrer Reize zieht sie endlich in den Strom hinab. Sehr weise hat der Dichter sie durch ihren ernsten Sinn von Anfang an auf den Ton der Trauer und des Todes gestimmt, und wir würden ihr Ende vielleicht ästhetisch unmöglich genannt haben, wenn sich der Lebenstrieb in ihr gar zu wild und qualvoll gegen ihre Henker aufgebäumt hätte. Aber kann eine Farbenharmonie, die ein Sujet erst erträglich macht, es damit auch rechtfertigen? Die Tragik der Schönheit hat der Dichter darstellen wollen, und der Antigone hat er seine Agnes verglichen, weil beide, die eine mit ihrem sittlichen Tun, die andere mit ihrem lieblichen Dasein einer unerbittlichen, zu längerer Dauer berechtigten Macht geopfert werden. Aber das ist in Bezug auf die Sophokleische Tochter des Ödipus einfach unrichtig, denn das heiligere Gesetz ist es, das Antigone beschirmt, und der pedantische Trotz des Kreon unterliegt ihr sittlich wie ästhetisch. Wenn Agnes aber dem Staate in der Tat zum Opfer dargebracht wird, der stärkeren und in ihrer Weise zweifellos zu längerer Dauer als eine schöne Menschenblume berechtigten Macht — dann hat der Dichter nur vergessen, daß es über diese *längere* Dauer hinaus noch ein Reich von *ewiger* Dauer gibt, das der Natur, der Liebe, der Gerechtigkeit und Menschlichkeit, und zu ihm hätten er und Herzog Albrecht schwören müssen. Hebbel liebt es ja so sehr, alle seine Menschen von ihrem Standpunkt aus das Rechte tun zu lassen — Herzog Ernst tut es, nun mußte es auch sein Sohn tun und eine tragische Verwicklung tragisch endigen. Als er es vermied, verneigte er sich zwar vor dem Staatsgedanken sehr tief (und darauf, wie er ihn erfaßt und verherrlicht, tat Hebbel sich etwas zugute), aber unsrem liebevoll entzündeten Herzen mutete er ein eiskaltes Bad zu, von dem wir uns nicht wieder erholen

können. Der Schluß zieht das ganze Drama unrettbar in seinen Ruin. Und daran ändert auch die Variante nicht viel, die Hebbel wieder einmal wie bei der „Judith“ und „Genoveva“ den Bühnen zuliebe schreiben mußte. Wenn Herzog Albrecht, anstatt seinem Vater auf dem Schlachtfelde zu begegnen, racheschnaubend in den Kerker stürzt, dort von dem Kanzler Preising erfährt, daß Herzog Ernst seine Würde in seines Sohnes Hände gelegt und, wenn es sein müsse, entschlossen sei, sich selbst zu entleiben, damit ihn nur der eigne Sohn nicht richte, dann wird das Bild des alten Fürsten arg entstellt; und wenn der junge Herzog in Ohnmacht fällt und der Kanzler mit einem Blick zum Himmel ausruft „Verhüten konntest du dies Opfer, zuschanden machen kannst du es nicht“ — dann fehlt dem Drama wieder der rechte Schluß, und ganz von fern dämmert doch schon dieselbe schlimme Versöhnung auf, die uns das Original verleidet. Nur Albrechts Tod im Rachekampf gegen die Mörder seines Weibes hätte das Werk geendigt, wie es enden mußte — die Geschichte mochte dagegen protestieren wie sie wollte. Otto Ludwig, der denselben schwer lösbaren Stoff so oft umgestaltete, hat diesen Ausgang in einem seiner vielen Bernauer-Dramen gewählt, und er hat wohlgetan. Nur so wird jeder Macht ihr Recht, der Staatskunst und dem Herzen.

Ein andrer Grund ist es, dem „Gyges und sein Ring“ (1854) sein Dasein abseits vom Theater verdankt. Rein dichterisch betrachtet steht dies Werk unter den Hebbelschen Schöpfungen auf einer fast einsamen Höhe. Hat die schöne Wahrheit der Natur sich in der „Agnes“ erquicklicher als sonst bei Hebbel ausgebreitet und durch alle Röhren des Dramas wärmend ergossen, dann hat sich der Stil seiner Darstellung und Rede im „Gyges“ zu einer marmornen Hoheit geläutert, die ganz bewundernswert sein müßte, wenn sie nicht hie und da noch archaistisch gebunden wäre. Ein harmonisches Gesetz hält die Leidenschaften bezwungen, und wir sagen uns nur, daß wir es noch höher verehren würden, wenn jene stärker walteten und wie in der „Iphigenie“ und dem „Tasso“ unter der strengen Zucht des Maßes heißer siedeten und zischten. Aber es ist leider nicht zu verkennen, daß den drei Personen, die in dem Drama tragisch aufeinander stoßen, wieder

zu viel Reflexion in das Blut gemischt ist, so daß zu theoretischen Erwägungen und Grundsätzen wird, was sich im feurigen Drang der Gefühle hätte entladen müssen. Die Umgestaltung der alten Fabel hat ihr die sich selbst erklärende Einfachheit genommen und den Stoff doch nicht moderner gemacht: im Gegenteil. Bei Herodot laufen die Linien schnurgerade auf das Ziel los. Der König der Lydier zeigt seinem Günstling heimlich seine schöne Gemahlin hüllenlos — sie fordert Rache an dem Entweiher ihrer Ehre und stellt es dem Gyges, der in dem Handel der Verführte ist, frei, entweder selbst zu sterben oder den König zu töten und den Thron mit ihr zu teilen. Gyges wählt das Letzte, und Kandaules fällt. Es ist die anekdotische Einkleidung einer geschichtlichen Tatsache; es sind brutale Motive, die einer barbarischen Zeit entstammen, derb, aber verständlich. Erst später gesellte sich ihnen ein mystisches Moment: ein mit Zauberkräften begabter Ring, in dessen Besitz Gyges durch Zufall geraten, der seinen Träger unsichtbar machen kann, und mit dessen Hilfe Gyges die Königin gewinnt und den König tötet. Hebbel, seinem alten Triebe, mit dem Wunder zu spielen, ohne sich doch gläubig in seine Tiefen zu versenken, nachgebend, steckte seinem Helden den Zauberring an die Hand und setzte seinem Drama zur Erklärung oder besser zur Entschuldigung dieses Verfahrens folgende Distichen voran:

„Einen Regenbogen, der minder grell als die Sonne
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild.
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust."

Der Dichter hatte sich darüber wieder einmal getäuscht: in seiner scharfkalten und klaren Luft nimmt sich das Wunder wie eine Palme im Norden, wie eine Libelle im Dezember aus; es dämpft die Sonne nicht — es wird von dem Klima des Stücks getötet und liegt nun wie ein Rätsel in der fremden Umgebung. Aber nicht dies ist das wesentlichste Hindernis des dramatischen und theatralischen Genusses. Das Hauptbedenken bietet das Problem und die Behandlung der Charaktere. Jenes ist und bleibt unserm heutigen Empfinden antipathisch. Sollten wir es aber verstehen,

dann konnte es uns entweder nur naiv dargeboten werden oder mit der Färbung unsers jetzigen sittlichen Instinkts. Ein Ehemann, der einen Dritten in das Schlafgemach seines Weibes führt, damit er sich an ihrem Anblick weide, begeht eine Schändlichkeit, die uns in Harnisch bringt — der Hebbelsche Kandaules aber soll ein edler Mann sein, der sich in einer mehr großmütigen als leichtsinnigen Wallung einmal vergessen und nun, nach einigen begreiflichen Ausflüchten, seine Schuld auf sich nimmt, von Gyges, den er liebt, begehrt, daß er ihn töte, und endlich im notgedrungenen Zweikampf mit seinem Freunde gern fällt. Welch' ein Übermaß von Unfreiheit! Leidenschaft, Wille, Entschluß und Tat — hier sind sie kein untrennbares Ganze. Kandaules tut, was er im Grunde nicht will, und allen Entschlüssen, die er faßt, hat ein Gegenmotiv die Schärfe schon genommen. So auch Gyges. Sein Inneres entzündet sich an dem Anblick der schönen, reinen Frau — aber er begehrt sie nicht; ebenso edel wie Kandaules bietet er diesem die Brust, wo der Quell des Lebens rauscht; er möchte ihm grollen und tut es doch nicht, weil er dem Priester gleiche,

„der dieselbe Flamme,
Die ihn durchlodert, zu des Gottes Ehre
Auch in der fremden Brust entzünden möchte."

Er stellt sich dem König zum Zweikampf, ebenso geteilten Herzens wie dieser, und er tötet seinen liebevollen Gegner, dem er das Leben von Herzen gern gönnte. Mit der Königin, deren Ehre er widerwillig gerächt, tritt er vor den Altar, aber er will zum mindesten erst die Feinde zerschmettern, die das Land bedräuen, denn

„Wenn du gesehen hättest, wie er schied,
So würdest du den Schauder heilig halten,
Der mir verbeut auch nur dein Kleid zu streifen,
Bevor ich das für ihn getan! Wem bot
Die reiche Welt so viel, wie ihm, und doch
Ging er hinaus wie andere hinein."

Das sind lauter stumpfe Regungen. Edelmut und Pflicht ersticken das Feuer der Leidenschaft und erschlaffen die Sehnen des Willens.

Am weitesten klaffen aber die Strebungen in der Seele der Königin auseinander. Sie zürnt ihrem Gemahl, der sie den Augen des Fremdlings so frech zur Schau gestellt — aber so wenig hämmert ihr die Ehre im Blut, daß sie auf Gyges' Versicherungen von dem trefflichen Sinn des Kandaules erwidert:

„Wenn er so edel in das düstre Reich
Hinunterstieg, wo keiner sich aufs neue
Mit Schuld befleckt, so werde ich ihm gern,
Und wär's auch auf der Schwelle schon, begegnen,
Ja ihm mit eig'ner Hand vom Lethe schöpfen
Und selbst verzichten auf den sel'gen Trunk."

Dem Jüngling, der sie, wenn auch immer auf des Königs Drängen, in ihrer Nacktheit belauscht, sollte diese keuscheste der Frauen, die ihre inneren Gemächer schamhaft nie verläßt — so sollte man denken — nicht in die Augen blicken mögen. Aber sie tut es doch, sie unterscheidet weislich zwischen seiner geringen und der großen Schuld ihres Gatten, sie grollt ihm nicht im mindesten, ja sie lobt ihn sogar: „Du denkst so edel". Aber dennoch liebt sie ihn nicht, und wenn sie ihm gebeut „Du mußt ihn töten" — und hinzufügt — „Und ich — ich muß mich dir vermählen", dann spricht die Leidenschaft weder dort noch hier. Ich muß! Du mußt! Es sind theoretische Gründe, aus denen ihr Handeln fließt. Ein kategorischer Imperativ bestimmt sie, nicht ihr Herz. Die Keuschheit ist bei ihr zur Marotte geworden. Und doch umfließt die Gestalt dieser Rhodope in den ersten und letzten Szenen ein so milder Zauber! Doch glaubte ein jetzt vergessener Dichter, der Freund Immermanns, Friedrich von Uechtritz, Hebbel um ihretwillen den Frauenlob jener Tage nennen zu müssen. Gewiß. Sie ist ein meisterliches Gebilde, so lange sich ihr fremdartiges Wesen nur exponiert. Wie ein Mondesschatten wandelt es mit ihr, wohin sie geht, wie vom tiefsten Schwarz hebt sich ihr bleiches Antlitz ab. Und erhaben und ergreifend wirkt sie, wenn sie, in ihrer äußeren Ehre gereinigt, vor Hestias Altar sich den Dolch in die Brust stößt. Aber wenn der eigentlich dramatische Prozeß beginnen müßte, rückt sie uns noch ferner als Kandaules und Gyges. Wir hören, in wechselnder Modulation,

Erörterungen über Pflicht und Ehre, aber wie die Charaktere sich nicht ganz und selbsttätig geben, fördern sie auch keine dramatische Ver- und Entwicklung zutage. Wir wohnen einer Verhandlung bei, aber wir erleben keine Tragödie. Ein entlegenes Problem in dramatischer Behandlung. In letzterer Beziehung gleicht der „Gyges" der „Julia", der er in jeder andern Beziehung so unendlich überlegen ist. Ein Aeginetenleib neben einem Wiener „Krampus"!

Hafteten aber der „Bernauer" und dem „Gyges" auch noch Reste der Kardinalfehler an, die Hebbels Schaffen so oft verderbt hatten — was er mit ihnen gewonnen, war doch so unendlich viel, daß er es nun wagen konnte, ein Reich zu betreten, das alles höchste forderte, was er bis jetzt erreicht oder gestreift. Ein alter Jugendtraum wurde ihm lebendig, ein Spiel der Gedanken wurde zur Tat: er ging an die dramatische Gestaltung der „Nibelungen". Hier mußte die Naivetät sich mit der Erhabenheit, die Natur mit dem größten Kunststil verbinden, das Nationale zum Übermenschlichen werden — der Prophetenlaute der „Judith", des scharfen Realismus der „Maria Magdalene", der natürlichen Wärme und des blonden Deutschtums der „Genoveva" und der „Agnes", der Herbheit der „Mariamne", der reinen Plastizität des „Gyges" bedurfte er hier — und dazu stellte sich ihm das Mythische in den Weg, das ihm so oft zum Verhängnis geworden. Konnte das Widerstrebende bezwungen, das Getrennte vereint werden? Konnte ein so einzigartiges Werk gelingen? Keine Spekulation — der frische Gestaltungstrieb pflanzte ihm den Mut ins Herz, und mit Begeisterung ging er im Oktober 1855 an die Arbeit. Andre Bilder traten ihm dazwischen. „Man kann sich aufs Dichten so wenig vorbereiten wie aufs Träumen" schrieb er in sein Tagebuch, und sein herrliches Epos „Mutter und Kind" entstand. Aber dazwischen reiften Siegfried und Chriemhild still zum Leben heran, mit dem edelsten und reinsten Mark seines Genius genährt.

Die deutschen Theater besaßen damals schon ein Nibelungen-Drama, das Produkt eines schnellfertigen Skribenten, der vor keinem Stoffe, auch vor dem größten nicht zurückschreckte. Es

war Raupachs „Nibelungen-Hort“. Den keineswegs talentlosen, aber oberflächlichen, sentimentalen und gezierten Schriftsteller kennt man heutzutage, seitdem seine „Schleichhändler“, sein „Zeitgeist“ und selbst seine „Schule des Lebens“ von den Bühnen verschwinden, fast nur noch aus Platens entrüsteten Parabasen, und sein Chriemhilden-Drama ist dem heutigen Deutschland nicht mehr als eine Mythe. Hätte es aber auch nicht das geringste eigene Verdienst — so forderte es doch unsern Dank, denn nach den schönen Prologworten, die Hebbel seinen „Nibelungen“ voranschickt, war es eine Aufführung des Raupachschen Stückes mit Christine Enghaus als „Chriemhild“, die seinen Vorsatz, den Stoff zum Drama umzuschmieden, entzündete. Der Ärger über Tiecks „Genoveva“ half die „Genoveva“ Hebbels mitschaffen — der Raupachsche „Hort“ ließ die „Nibelungen“ entstehen, und leise und unmerklich zeichnete der Routinier, der die Bühne kannte, dem großen Dichter hie und da auch die äußeren Wege vor, die er seine Gestalten wandeln ließ.

Raupach beginnt seine Tragödie mit einem Vorspiel wunderlicher Art. Der Zwergenkönig Eugel, der Hüter des Nibelungenhortes, sieht einen Starken nahen, der eine Königstochter im Arme trägt, die er aus der Haft eines Drachen (Fafners) befreit hat. Der Besieger des Wurmes ist Siegfried, die Königstochter Chriemhild. In der wilden Berggegend, in welcher die Szene spielt, finden sich nach kurzem Sträuben der Jungfrau, das naiv sein soll, aber kokett wirkt, die Herzen der beiden zusammen, und sofort entschließt sich der Held aus Niederland auch, nach Worms zu reisen, um Chriemhild von ihrem Bruder Günther (wie Raupach schreibt) zum Weibe zu begehren. Diese Reise wird jedoch überflüssig, denn eben als der kleine dienstbereite Eugel Siegfried über die Bedeutung des Hortes, den er dem Ungeheuer abgenommen, über die Nebelkappe, das Drachenblutbad, kurz über alle mystischen Voraussetzungen des Dramas aufgeklärt hat, erscheint Günther, der auf der Suche nach der Schwester „Jahre lang Gebirg und Wald durchzogen“, mit Hagen, Volker und seinem Troß. Stehenden Fußes wirbt Siegfried, stehenden Fußes erklärt Günther seine Absicht, Brunhild von Isenland als Weib

heimzuführen, und ohne Besinnen erbietet sich Siegfried, ihm mit den neu gewonnenen Zauberkünsten zu helfen. Der Pakt wird in aller Hast geschlossen, und das Vorspiel könnte zu Ende sein, wenn nicht Eugel noch in einem Monolog, der an einen der Chöre der „Braut von Messina" und an die Schillersche Umgestaltung der Macbeth-Hexen zugleich erinnert, seiner bösen Ahnung Luft machen müßte.

Was nun folgt, begreift in fünf Akten die ganze Nibelungentragödie von Günthers Landung auf Isenland bis zum Untergang des Burgundengeschlechts. Selbstverständlich geht es dabei ohne die ärgste Überstürzung nicht ab. Doch bleibt die erste Hälfte des Dramas davon noch am ehesten frei, und in ihr entwickelt sich fast alles in der nämlichen Szenenfolge, die wir bei Hebbel kennen. Auch sonst fehlt es an offenbaren Anklängen nicht. Wenn Brunhilds Dienerin Sirith mit anderen Frauen den Kampfspielen ihrer Herrin und der fremden Recken zuschaut, dann finden wir darin das Vorbild der gleichartigen Szene Utens und Chriemhilds bei Hebbel, und von ganz der nämlichen Architektur sind bei beiden Dichtern der Streit der Königinnen vor dem Münster, Hagens peinliches Gericht über Siegfried, Chriemhilds Bitte an Hagen, ihren Gemahl zu beschützen, und die Preisgebung des Geheimnisses seiner Verwundbarkeit. Dafür geht Raupach in der Charakteristik Chriemhildens und Siegfrieds seinen eigenen bösen Weg. Siegfried ist es, der bei ihm dem Burgundenkönig geradezu anträgt, auch die letzte entscheidende Bändigung Brunhildens in der Brautnacht für ihn zu vollbringen — in geradem Gegensatz zu dem Helden Hebbels, der die „dreimal heilige Natur", schon bei dem Gedanken zusammenschaudernd, anruft und keine Worte dafür findet, wie die von ihm geforderte und leider notwendige Tat „ihn widert". Wie leichtfertig erscheint dagegen der Raupachsche Recke! Wenn Hebbels Siegfried in großartiger Wahrhaftigkeit auch nicht die kleinste Lüge zu stammeln vermag, und es eben die unverfälschte Ehrlichkeit und Echtheit seines Wesens ist, die ihm das schlimme Geheimnis entreißt und ihn dem Mordspeer des Tronjers überliefert, so plappert der Raupachsche seiner zürnenden Frau, die

wissen will, was es mit dem Gürtel, den sie gefunden, für eine Bewandtnis habe:

„Sei gut, mein Lieb! Was ist es denn nun weiter,
Wenn dieser Gürtel nicht zum Schatz gehört?
Sieh, wenn man so auf Abenteuer geht,
Trifft man mit mancher hübschen Maid zusammen,
Und wenn man weiter geht, so nimmt man wohl
Ein Angedenken mit, ein Fingerlein,
Ein Armband, eine Spang', ein Löckchen Haar.
So ist's auch mir ergangen, meine Traute,
Bevor ich dich gesehen und geliebt."

Noch gewöhnlicher aber wird Chriemhild in diesem „Nibelungen-Hort". Denn nicht nur, daß sie in begreiflicher Eifersucht den Gatten der Untreue zeiht und sich sagt, er liebe sie nicht mehr, weil sie ihm inzwischen einen Knaben geboren habe; nicht nur, daß sie sich, von Brunhild gereizt, soweit vergißt, dieser triumphierend ihr ganzes Elend ins Gesicht zu schleudern — sie bleibt bei Raupach mißtrauisch und boshaft, auch wenn der erste Affekt verflogen ist. So undelikat wie möglich sagt sie ihrem Gatten, als dieser endlich die Wahrheit bekannt, ins Gesicht „Das war bei Nacht!", und als er erwidert „Bei düstrem Ampellicht", fragt sie „Ihr war't allein?", um auf Siegfrieds wahrheitsgetreue Antwort „Dein Bruder war zugegen" loszubrechen:

„Hei! wer das glaubte! Wie nur hätte sie
Es nicht gewahrt, daß sie mit zweien kämpfe?
Ich schwör's, ihr war't allein, und wer den Gürtel
Ihr hat geraubt, der hat auch mehr getan."

Aber nicht genug damit. Denn selbst auf Siegfrieds strenge Rede „Ei schäme dich: ich sage dir nichts mehr" beharrt sie bei ihrem häßlichen Verdacht:

„Schon gut! Ich weiß, was ich zu denken habe:
Ich schwör's, ihr war't allein, war't ganz allein",

und das wiederholt sie unbekehrt noch ein drittes Mal. Um so widerwärtiger ist es dann, wenn sie plötzlich einlenkt, schmollt und schmeichelt und ihren Drachentöter wie ein Kind am Gängelband leitet.

„Du bist so lieb,
So gut und freundlich, daß wohl nie auf Erden
Sich eines bessern Manns ein Weib gerühmt"

versichert sie, und er:

„Sei Erz der Sinn, die Schönheit wird ihn beugen,
Sie bat so süß; ein Stein nur konnte schweigen."

Auch als sie den Streit mit Brunhilden schon ausgefochten, versöhnt die „wackere Zungenheldin", wie Siegfried selbst sie nennt, den Gemahl mit ein paar Süßigkeiten. Er will sie lehren, „die weißen Zähne hübsch zusammenhalten, wenn ihre Zunge böse Lust befällt", sie aber schwärmt von ihrem Büblein, das des Vaters „nächtlich blaue Augen" hat, und Siegfried ist beruhigt und entzückt. Einer so ordinären Natur durfte man es freilich zutrauen, daß sie nicht daran dachte, die Beleidigung, die sie ihrer Gegnerin öffentlich zugefügt, je ernstlich zu bereuen. Ein „Doppelweib" hat sie Brunhilden vor dem Münster geheißen; sie hätte längst wissen können, wo die Wahrheit lag; als aber die Rache über Günther und sein Haus in Flammen zusammenschlägt, als Etzel gebietet, Brunhildens kleinen Sohn in den Rhein zu schleudern, weil man ihn den Erben des Reichs der Burgunden heiße, da lacht Chriemhild höhnisch auf und ruft der Verzweifelten zu:

„O nein! das nicht. Unecht ist er geboren,
Nicht meines Bruders, meines Gatten Sohn.
Laß sie's gestehn, daß er ein Bastard ist;
Wenn sie's gesteht, so laß den Knaben leben."

So hat sie „Nichts gelernt und nichts vergessen".

Es versteht sich, daß diese Erniedrigung des Helden und der Heldin das ganze Drama verderbt. In allen Nibelungentragödien, heißen ihre Dichter nun Geibel, Dahn, Wilbrandt oder Siegert, hat mich Chriemhildens Los immer noch auf das tiefste erschüttert, so tief, wie in unsrem großen Nationalgedicht. Was bedeutet ihre geringe Verschuldung gegen den furchtbaren Jammer, den sie erleiden muß! Und wer will sie anklagen, wenn sie, um den Tod des geliebtesten, herrlichsten Mannes zu rächen, zum letzten äußersten Mittel greift und Feuer und Schwert gegen die Mörder aufbietet, die ihr das Recht so beharrlich verweigern?

Sie muß tun, was sie tut, wenn sie anders dem Hort der Welt die Treue bewahrt hat. Die Lücke, die sein Fall in den Erdball gerissen, kann nur mit den furchtbarsten Opfern ausgefüllt werden. Und da hilft keine Moral und kein christliches Bedenken. Wild verlangen das tötlich verletzte Herz und die beleidigte Gerechtigkeit Sühnung für den ungeheuren Frevel. Man versteht sie selbst dann noch, wenn sie den Bruder erschlagen läßt, um dem Tronjer die fest verschlossenen Lippen zu lösen, wenn sie, abermals betrogen, zu guter Letzt auch Hagen seinen Lohn gibt, und wenigstens ich möchte dem alten Hildebrand, der sie in Stücke haut, gern in den Arm fallen! Raupachs Chriemhild aber — wie gleichgültig ist sie, wie kalt läßt sie uns, wenn wir uns nicht über sie ärgern. Sie treibt es nicht so weit wie die Chriemhild des Epos und der andren Dichter: denn Gerenot und Giselher fehlen bei Raupach, und der herrliche Rüdeger ist bei ihm nur ein Name, nicht der Träger jenes furchtbaren tragischen Konflikts. Trotzdem also diese schuldlosen Opfer ihre Seele bei Raupach nicht belasten und sie es nur mit Günther, Hagen und einigen unbedeutenden andern hat, tut sie uns dennoch schon zu viel. Eine andere Chriemhild darf alles fordern — der Raupachschen mißgönnt man selbst die schuldigen Häupter. Warum aber? Doch nur, weil sie selbst schuldiger und jedenfalls niedriger als alle andern ist. Sie hat uns das Herz nicht entzündet, wir lieben sie nicht, wir achten sie gering — und darum dünken uns Günther, der bei Raupach ein edler Mann, und Hagen, der die Treue selbst ist, zu kostbar, daß sie ihrer Rache fallen dürften, zu kostbar selbst als Sühnopfer für einen Siegfried.

Auch mit dem Mythus weiß Raupach nicht aus noch ein. Es ist nur ein wunderlicher Hokuspokus, um den sich kein Hauch ahnungsvollen Schauers lagert. Vollends für das magische Band, das Brunhild und Siegfried verknüpft, hat er kein Verständnis gehabt — man darf kaum sagen: haben wollen. Wenn seine Brunhild Chriemhild haßt, dann tut sie es nur, weil sie ihr die Morgengabe Siegfrieds, den Nibelungenschatz, beneidet, mit dessen Schmuck sich die Eitle behängt, und sie vergleicht sie einem „Prachtroß". Wenn Raupachs Brunhild den Gatten bittet, Siegfried

ziehen zu lassen, dann tut sie es wiederum nur, um von Chriemhilden nichts mehr zu sehen und zu hören, die von Volk und Hofgesind geehrt wird, weil sie „dreimal mehr geben kann" als ihre Rivalin. Und wenn diese endlich auf Siegfrieds Tode besteht, dann hat sie dabei keinen andern Gedanken als den, daß jener es ist, der ihren Sohn in den Verdacht des Bastardtums gebracht, mit wie schwerem Eide er sich auch von der Anklage gelöst haben mag. Also nirgends eine Spur der verborgenen Neigung, die in die tiefsten Tiefen der Natur und in die letzten Gründe unsrer Göttersage hinunterreicht. Darum kümmert es sie auch nicht, als der Herrliche von Hagens Hand fällt — wie ihre Liebe nicht in Rache, so schlägt ihr Rachedurst nicht in Verzweiflung gegen sich selbst um. Sie ist froh, daß es so gekommen wie sie gewollt, und sie grollt dem Tronjer einzig und allein darum, daß er den Nibelungenhort in den Rhein versenkt, anstatt ihn ihr auszuliefern, und Siegfrieds Sohn an den Hof des Großvaters geschickt hat ohne zugleich die Mutter mitzusenden. Im übrigen wird sie Günthers ehrsame Frau und eine gute Mutter ihres Prinzen, zwar etwas wild und leicht gereizt, aber aller Größe bar. So wäre denn wenig Freude aus dem Stück zu gewinnen, wenn nicht ab und an der in der Regel schlotterige und phrasenhafte Jambus sich straff und charakteristisch verdichtete und einen Ausdruck gewönne, der den Männern und Frauen des Nibelungenkreises wohl zu Gesichte steht. Leider aber: solche Freuden sind selten.

So schwach aber Raupachs Tragödie ist, so durfte sie dennoch nicht mit Stillschweigen übergangen werden, schon um der Anregung willen nicht, die sie Hebbel gegeben. Wie ein Kenner und vertrauter Freund des Dichters in der „Allg. deutschen Biographie" behaupten kann: Niemand vor Hebbel habe sich der überwältigenden Aufgabe unterzogen, „den ganzen dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen", ist darum nicht recht zu verstehen, denn einen solchen Versuch hat Raupach, wie wir sehen, allerdings (und vor ihm in seinem „Sigurd", wenn auch mit engerer Anlehnung an die „Edda", bereits Fouqué) gemacht, und wie er ihn bestanden, ob schlecht

oder gut, tut für jene Behauptung nichts zur Sache. Die Tatsache bleibt, daß unsrem Dichter „neben dem gewaltigen Schöpfer unsres National-Epos“ (Hebbels eigene Worte) auch jener theatralische Schwächling in etwas Bahn und Richtung gewiesen hat. Daß auch Raupach in den Hauptzügen nicht viel mehr zu tun hatte, als dem mittelalterlichen Dichter zu folgen, leuchtet freilich ein, denn der Stoff, im Urgedicht von einer riesenhaft-dramatischen Größe, trägt auch in der Vereinfachung und Vermenschlichung das Epos immer noch fast typische Züge des Dramatischen und Tragischen, und trotz des Mißverhältnisses in der Komposition des Gedichts, trotz so vieler Dunkelheiten und Halbheiten heben sich seine scharfen felsigen Zacken klar und scharf aus dem epischen Wogenschwall. Hebbel durfte also wirklich von sich sagen, daß er mit schuldiger Ehrfurcht für die Intentionen des Epikers diesem „auf Schritt und Tritt zu folgen, soweit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete“ als Pflicht und Ruhm zugleich angesehen habe; denn alle Momente des Trauerspiels seien durch das Epos selbst gegeben und seine Aufgabe habe nur darin bestanden, „sie zur dramatischen Kette zu gliedern und poetisch zu beleben, wo es nötig war“. Daß er dem Dichter des Nibelungen-Liedes dabei zugleich den vollsten Kranz der Bewunderung für die „künstlerische Weisheit“ zu Füßen legte, mit welcher er den mystischen Hintergrund seines Gedichts von der Menschenwelt abgeschnitten, kann man verstehen, obwohl dies Lob in der Anwendung Hebbels nicht überall zutrifft. So ist z. B. die Behandlung des Verhältnisses Brunhildens zu Siegfried bei dem epischen Dichter, statt die Frucht überlegener künstlerischer Erwägung zu sein, offenbar nur der Notbehelf der Unklarheit, die von der alten Mythe nicht genug weiß um sie zu begreifen und die sich nun mit der Einordnung einiger Reste in das dichterische Ganze begnügt, ohne sie zu verarbeiten und auszugestalten. Von Siegfrieds Vermählung mit Brunhild hat der Epiker keine Ahnung; hätte er sie aber mit Fleiß ignorieren und die Neigung der Walküre zu dem Besieger des Drachen nur durch den voreiligen Gruß bei seiner Ankunft mit Gunther und dessen Mannen andeuten wollen — warum unterblieb dann die Ver-

folgung dieses tiefen Konflikts, nachdem Siegfried für Brunhilds beleidigte Ehre im Odenwald sein Leben verhaucht hatte? warum verschwindet Brunhild mit dieser Krisis völlig aus dem Gedicht? Das konnte kein künstlerischer Wille mehr, das konnte nur noch Ratlosigkeit und Unkenntnis der heißen Quelle sein, die im Lauf der Jahrhunderte verschüttet und mit ritterlichem Rüstzeug verbaut war.

Gerade an dieser Stelle hat Hebbel denn ja auch eingesetzt, wohl wissend, daß das Drama, das Bühnendrama, mit bloßen Keimen und Andeutungen nicht ausreiche, und weit tiefer, als vor ihm Geibel in seiner „Brunhild" hat er in den alten Sagenschatz zurückgegriffen und sich von der „Menschenwelt" entfernt. Nach ihm ist Siegfried, nachdem er seine Abenteuer mit den Nibelungen und dem Drachen bestanden, den Balmung und den Hort, die Tarnkappe und den hörnernen Panzer seines Leibes erkämpft und vogelsprachekund geworden, nach Isenland an den flammenden See und die bläulich schimmernde Burg gekommen. Dort hat er Brunhild im Kreise ihrer Jungfrauen gesehen, ungerührt von ihrer Schönheit, und weil er fühlte, daß er nicht werben konnte, ist er auch ohne zu grüßen heimgekehrt. Brunhild aber und ihre alte Magd wissen sich das Verglimmen des Sees, der nur vor dem Überwinder Fafners erlöschen sollte, nicht zu deuten, und in den Geheimnissen ihres Daseins versinken sie — und wir. Denn in all den mystischen Enthüllungen von Brunhilds überirdischer Geburt, von ihrer Zukunft und ihrem unsterblichen Leben zuckt kein Funke menschlichen Interesses, und wenn wir, die Leser, von dem dichterischen Gehalt und Glanz dieser Partien ergriffen werden, so wissen wir doch als Zuschauer im Theater mit ihnen gar nichts anzufangen; ja wir sagen uns, daß der Dramatiker, der ja den mittelalterlichen Dichter so begeistert preist, weil er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von Riesen und Zwergen, Nornen und Walküren seine volle Freiheit gelassen, wohl getan hätte, gerade da, wo dieser versagt, statt mythischer menschliche Motive in sein Werk einzuführen, menschliche Motive, die wir verstanden und die uns bewegt hätten, anstatt den mythischen Apparat noch zu ver-

stärken und dadurch die dramatische Sympathie zu schwächen. Hier liegt ein Dilemma, dem Hebbel und fast alle übrigen Dramatiker verfallen sind. Auf der einen Seite lockten die dramatischen Gipfel im Epos und es mußte den Tragiker reizen, sie herauszuheben und die Gestalten, die so voll von menschlicher Leidenschaft auf der epischen Flut trieben, auf ihre eigenen Füße zu stellen — auf der andren aber war das Mythische von dem Stoffe gar nicht völlig zu trennen, wenn diese Menschen nicht aufhören sollten, Nibelungen-Recken und -Frauen zu sein. Ein Siegfried, der keinen Lindwurm erschlagen, ist kein Siegfried mehr. Nun stört diese Verbindung des Mythischen und Menschlichen im Epos aber keineswegs; aus seinem Strom durften sich die wunderlichsten Gebilde neben den einfachsten erheben, denn er selbst verbindet sie und sichert uns das Gefühl der Einheit. Ja, es ist, als wären diese Gebilde ganz erst das, was sie sein sollen, wenn sie von dem rauschenden Ton der Erzählung umwallt sind; sie gehören ins Epos, wie die Adler in die Luft und die Schwäne auf den Weiher. Nimmt man sie aus ihrem Element, dann verlieren sie wohl ihre Lebensbedingungen nicht, aber es fehlt ihnen etwas, wenn wir sie so deutlich vor uns sehen, auf demselben Boden, auf welchem auch wir stehen. Um den Adler muß die blaue Luft, um den Schwan die Welle fließen. Dort sind sie ganz das, was sie sein müssen. Und ist nicht der Strom des epischen Gesanges diesen Elementen vergleichbar? Umhüllt nicht auch er die Gestalten mit einem weichen Duft und Fluidum, so recht geeignet, uns auch das Mystische und Zaubervolle zu vermitteln. Sein Wesen ist das Verhüllen der Konturen. Im Charakter des Epos liegt das Dämmerhafte, das Helldunkel, das clair-obscur. Was uns das Drama in ganzer, schonungsloser Deutlichkeit zeigt, weil es die Menschen nur durch sich selbst exponieren läßt, das verschleiert das Epos, und eben darum ist es ungleich berufener uns in die Welt der Wunder einzuführen als das Drama, und ohne Gefahr zu laufen, das eine durch das andre zu beeinträchtigen, Menschliches und Mythisches zu vermischen. So scheinen denn die Frage nach der Dramatisierung des epischen Nibelungenstoffes und die nach der Verwertung des Mythischen im

Drama zwar anfänglich nichts miteinander zu schaffen zu haben, und doch stellt es sich heraus, daß sie allerdings verwandt sind. Es ist durchaus verständlich, daß die außerordentlichen dramatischen Vorgänge im Nibelungenliede den Dichter drängen, sie vom Epos loszulösen — geschieht es aber und haben wir dann, auch bei der vollkommensten dramatischen Darstellung, das Gefühl, daß diesen teuren Gestalten nunmehr ein Undefinierbares fehle, dann dürfen wir es ohne Täuschung damit in Verbindung bringen, daß eben diesem Dramatisch-Menschlichen zu viel Episch-Mythisches beigemischt ist, was für das Drama nicht taugt. Es liegt nicht so schlechthin nur an der epischen und dramatischen Form. Es kann erzählende Dichtungen geben, die sich ganz ins Dramatische umsetzen lassen, und Dramen, die besser Epen geblieben wären. Am epischen und dramatischen Wesen liegt es, und bei der Zwieschlächtigkeit des Nibelungenstoffs, der beides ist, aber beides unauflöslich, wird das Dramatische in ihm nie ohne Schaden von dem Epischen getrennt werden.

Ein gröberes Argument, das eben darum auch stark überzeugt, läßt sich aus dem Wesen des Theatralischen gewinnen, und jede Aufführung der „Nibelungen" kann es liefern. Mehr noch als das nicht dargestellte Drama verdeutlicht und begrenzt die Bühne die Gestalten und Motive. Je mehr sich der Dichter nun aber bemüht, das Menschliche in seinen Helden zu betonen und je mehr ihn sein guter Geschmack verhindert, sie auf dem Podium etwas Übermenschliches vollbringen zu lassen — desto ungläubiger werden wir bei jedem Bericht, den wir von den unerhörten Taten, die diese Menschen hinter der Szene begehen, erhalten. Wie? dieselben Männer und Frauen, die wir in unsrer Gestalt und Größe auf dem Theater handeln sehen und mit unsrer Zunge reden hören, werfen hinter den Kulissen mit mannshohen Felsblöcken wie mit Kieseln um sich und springen ihnen mit einem Satze dreißig Fuß weit nach? sie glauben einen Wall zu ersteigen und finden, daß es ein Drache ist, durch dessen Fleisch sie sich „wie durch ein felsiges Gebirg" mit dem Schwerte hauen müssen? Wir schütteln den Kopf darüber und sagen: das ist unmöglich. Sehen wir es auch nicht mit Augen vor uns — wir werden doch

angeregt, die leibhaften Darsteller mit den Taten zu vergleichen, die ihnen zugeschrieben werden, und wir erklären sie lächelnd für unverschämte Renommisten. Also wäre das Wunderbare aus dem Drama und von der Bühne ein für allemal verbannt? Gewiß nicht, und man braucht nur an Richard Wagners „Ring des Nibelungen", an seinen „Lohengrin" und „Tannhäuser" zu denken, um die Spur des Richtigen zu finden. Auch Wagner stellt das Mythische dicht neben das Menschliche — aber wenn uns die Ankunft des Gralsritters auf dem Schwanenwagen anstatt uns zu verwirren und zu befremden auf das tiefste ergreift, und alle mystischen Kräfte und Ahnungen in uns weckt und entzündet, so ist diese Wunderwirkung der Musik zu danken, die allein schon durch ihr Element, den Ton, ekstatisch aufregt und noch in viel höherem Grade als der Fluß der epischen Erzählung das Ferment darstellt, das die ganze Stoffwelt durchdringt, erhebt und trägt, und eben dadurch, daß sie sie von dem Boden der Wirklichkeit entfernt, unserer Phantasie um so viel näher rückt. Man denke sich aber die Musik fort und frage sich, ob es dann noch möglich sein würde, dem Helden, der vom Montsalvat herabkommt, um Elsa von Brabant zu beschirmen, unverfälschten Glauben entgegenzubringen? Keinem Dichter, auch dem genialsten, möchte ich raten, Ähnliches zu versuchen. Wohl gibt es transzendente Dinge auch im gesprochenen Drama, und eine besondre Traumseligkeit der dichterischen Empfindung und Rede, wie die höchste Symbolik der Darstellung kann sie uns nahe bringen. Aber Gott Vater, Engel und Teufel sind keine „Wunder" im Sinne der Siegfriedstaten und des Lohengrin-Gefährts. Es sind Vorstellungen, die mit dem Leben des Volkes auf das Engste verwoben sind, Bestandteile, ja Bedingungen seines Daseins, die ästhetisch auch von denen anerkannt werden, die dogmatisch mit ihnen nichts anzufangen wissen. Der „Faust", die „Jungfrau", „Käthchen von Heilbronn" fordern keine Zugeständnisse von uns, die wir künstlerisch weigern müßten, und der Macht des Göttlichen oder Diabolischen trauen wir mehr als unsrer armen schwachen Kraft zu. Aber vor unsren Augen dürfen sich auch mit über- oder unterirdischer Hilfe die Menschen nicht aller Dinge erdreisten, und der

Unterstützung der Musik können in der Darstellung weder Elfen noch Hexen entbehren. Immer aber sind wir doch bereiter, das menschlich Unmögliche im Drama und auf der Bühne dann zuzugestehen, wenn seine Ursache außerhalb der irdischen Bedingungen zu suchen ist, statt im Menschen oder dem menschlich gestalteten Halbgott. Es ist theatralisch nicht ungefährlich, daß Jeanne Darc vor unsren Augen die schwersten Ketten zerreißt, und wir würden diese Kraftproduktion in die Jahrmarktsbude verweisen, wenn wir uns nicht sagten, daß nicht die zarte Jungfrau, sondern die göttliche Macht in ihr das Wunder wirkt — und auf das Wunder und den Glauben ist die ganze Dichtung gebaut. Ungenießbar würde die Szene aber trotzdem sein, wenn es der Dichter nicht verstanden hätte, unsre Seele so zu erregen und zu stimmen, daß sie sich, von ihm beflügelt, ins Reich des Überirdischen zu erheben willig wäre — und eben diese romantische Grundstimmung der Darstellung, die bis zu einem gewissen Grade den Zauber des musikalischen Tones zu ersetzen vermag, besitzt Hebbel gar nicht. Keine malerischen Halbschatten umlagern seine Gestalten, keine musikalischen Wellen umtönen sie — im allerhellsten Sonnenlicht, auf das schärfste ausgemeißelt, echt plastische Gebilde, so stehen sie vor uns, nichts Verborgenes und Geheimnisvolles ist an und in ihnen, und wir glauben ihnen nichts, als was sie nicht sichtlich mit den Kräften vollbringen, mit denen wir sie vor uns sehen. Es ist ein uralter Glaube, daß die Wunden eines Erschlagenen zu fließen beginnen, wenn der Mörder sich dem Leichnam nähert. Auch Hebbel hat ihn im Schlußakt von „Siegfrieds Tod" verwertet. Wenn Hagen Tronje an den Sarg tritt, quillt das rote Blut hervor. Zwar hat der Dichter uns absichtlich im Unklaren darüber gelassen, wie er das grausige Zeichen gedeutet wissen will, und vermutlich ist er selbst es, der aus Frau Utes Munde recht realistisch spricht: „Das ist nur die Natur, die sich noch einmal regt." Aber der fromme Kaplan, der daneben steht, erblickt den Finger Gottes darin, der still in die Wunde des Toten taucht, und Hagen selbst nimmt es nicht anders denn als ein Zeugnis wider sich. „Ich hätt' es nie geglaubt", sagt er mit dämonischer Ruhe, „nun seh' ich es

mit meinen eignen Augen" — und dieser Gedanke ist auch der der Zuschauer. Wir sollen ein Gottesurteil darin erblicken und doch sträubt sich jede Fiber in uns an dieser Stelle gegen das Wunder. Es kommt ganz überraschend, ganz unerwartet, es fällt vollständig aus dem Ton und der Stimmung, die der Dichter noch kurz vorher in uns angeschlagen, es streitet wider die eigne rationalistische Deutung, die er mit Königin Ute versucht, und darum stört es uns anstatt uns zu erheben und weckt statt des Glaubens den Zweifel in uns. Auch Wagner hat in der „Götterdämmerung" eine ähnliche Szene dargestellt. Bei ihm schreitet Hagen an die Bahre, um von Siegfrieds Finger den unseligen Ring zu lösen, den Wotan und Loge dem Albenfürsten einst mit kleinlicher List geraubt — und der Arm des Toten reckt sich hoch in die Luft. Das ist unendlich viel mehr als Hebbel wagt, und doch brauchte Wagner nicht davor zurückzuscheuen, weil seine Töne uns den alten heiligen Mythus mühelos erschließen und unsre Seele zu jedem Glauben willig machen. Bei ihm ist alles auf den Akkord des Mythischen gestimmt — bei Hebbel dissonieren alle mythischen Saiten, während alle menschlichen in uns den Widerhall wecken. Es wiederholt sich hier also der Fall des „Gyges".

Daß Hebbel sich dieses Zwiespalts bewußt gewesen und sich seinetwegen gesorgt hat, geht aus einer Aufzeichnung in seinen Tagebüchern hervor. Hier schreibt er im zweiten Bande (Seite 498) unter der Überschrift „ad Nibelungen" seine Betrachtungen nieder und beginnt damit, daß er seiner Meinung nach auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet habe. „Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, daß er es genau besehen doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu tun hat und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht bloß in der noch weiter spezifizierten Abzweigung desselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grundeigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem andern, als dem mit ihm selbst ein für allemal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten

Urgrund der Dinge zurückzuführenden, oder kritisch aufzulösenden organischen Stamm ableiten?" Ein Gedanke, der vom Dichter dann noch weiter variiert wird und der mit dem Satze abschließt, daß der Mysticismus des Hintergrunds höchstens daran erinnern solle, „daß in dem Gedicht nicht die Sekundenuhr, die das Dasein der Mücken und Ameisen abmißt, sondern nur die Stundenuhr schlägt". Aber wie unstichhaltig ist diese ganze Beweisführung! Nicht an dem großen Schritt der Handlung und an der Größe der Motive, nicht an dem „Schlag der Stundenuhr" wird sich das natürliche Empfinden stoßen, und nicht um sie zu erklären bedurfte es des mystischen Aufgebots. Diese Uhr schlägt in jedem großen Drama, das sich über die gewöhnliche bürgerliche Ordnung hinaushebt, in der „Antigone", im „Lear" und Macbeth" wie im „Faust" und „Wallenstein". Daß aber im Menschen eine Fülle des Unerklärten und Unerklärlichen waltet, ist freilich ebenso gewiß, als daß der letzte Grund der Dinge unsrem sterblichen Auge immer noch verborgen ist. Aber kommt es denn darauf im Kunstwerk an? Voraussetzungen, die uns allen gemeinsam sind, werden wir doch ohne weiteres akzeptieren, einerlei ob wir ihre Genesis kennen oder nicht. Nichts Menschliches ist uns fern und darum unverständlich, und da in jedem Drama gewisse Voraussetzungen entgegenzunehmen sind, darf uns der Dichter getrost auch über das „rein Menschliche" der Gattung hinaus zu den entlegensten Quellen des ganz Einzigartigen, ja selbst des Pathologischen, wie im Othello, Lear, Richard dem Dritten führen. Wir folgen soweit wie möglich in fremde Länder, in ferne Zeiten, in die Regionen über und unter der Erde, so lange unsre Empfindung mitklingt, so lange für die Laute, die der Dichter anschlägt, in unsrem Innern eine Resonanz vorhanden ist. Das allein entscheidet. Fehlt aber diese Resonanz, bleibt unsre Seele taub — dann ist alles Mühen des Dichters vergebens. Die Gemeinsamkeit des Empfindens, das keiner Reflexion bedarf, entscheidet für die Brauchbarkeit der künstlerischen Motive. Das wußte Goethe, als er seiner Iphigenie die zarte Scheu vor der Lüge in die Brust legte, Grillparzer, als er seine Hero schuf, das wußte Hebbel, als er die alttestamentliche Judith modern umgestaltete —

das hätte er sich bei der Schaffung der „Nibelungen" in die Erinnerung zurückrufen sollen. Und nicht in Bezug auf die mythischen Reste allein — auch ein historisches Überbleibsel, das in den Kreis seiner blühenden, leidenschaftlichen Menschen, deren Herzen wie die unsren schlagen, fremdartig wie eine Mumie hineinstarrt, enthält das große Drama, und unerbittlich hätte es beseitigt werden müssen. Es ist die Eideshelferschaft. Als Hagen sich im Dom zur „Totenprobe" einfindet und, als wüßte er von nichts, fragt, was er dort solle, erwidert ihm Gunther, der doch mit Volker, Dankwart, Rumolt und vielen andern bei der Mordtat zugegen war: „Dich trifft Verdacht." Und Hagen: „Den werden meine Sippen von mir nehmen." Und wirklich, die Sippen erklären sich bereit zu schwören, „daß er kein Meuchler und kein Mörder sei". Nur einer schweigt, der junge Giselher, aber auf Hagens zweite dringende Frage erbietet auch er sich, die Hand erhebend, zum Eide. Die Stelle ist charakteristisch und für des Dichters Unsicherheit diesem bedenklichen Motive gegenüber bezeichnend. Es bedarf ja keiner Frage, daß Siegfrieds Mörder allen wohlbekannt ist — alle aber erklären sich unbedenklich bereit, ihren Glauben an Hagens Unschuld zu beschwören. Was historisch dies sonderbare Beweismittel verständlich macht, ist für die künstlerische Wirkung völlig gleichgültig; daß diese aber mit unsrem sittlichen Empfinden in jener Szene auf das Empfindlichste verletzt wird, ist gewiß ohne weiteres klar. Es erscheint uns niederträchtig, einen Missetäter durch einen Eid wider bessres Wissen der Strafe zu entziehen — trotz aller Lehns- und Sippentreue. Das mußte auch Hebbel fühlen, und sein Schwanken verrät er durch Giselhers Zaudern. Aus diesem Zaudern spricht der moderne Mensch, der in Hebbel so laut hätte schreien sollen, bis er die ganze Eideshelferschaft zu den Toten warf. Wollte er es aber nicht, dann hätte er auch den jungen Giselher von Anfang an ohne Bedenken auf seines Oheims Seite treten lassen und dem historischen vor dem modernen menschlichen Gefühl den Vorrang lassen sollen. Daß er es nicht tat, deckt das Verletzende des ganzen Prozesses aber erst recht auf und bemakelt gleichzeitig das holde Bild des Knabenjünglings, das zu den reizvollsten der

ganzen Dichtung gehört. Denn nun sagen wir uns, daß Giselher, da er einmal zauderte, sich der Unsittlichkeit des Eides auch bewußt war, und, wenn er dem Tronjer dennoch beitritt, damit zwar ein größeres Opfer als die andren bringt, aber auch eine größere Schuld begeht. Und das jammert uns, je mehr uns die unentweihte Frische dieser edlen Natur entzückt. So Herrliches weiß Hebbel von ihm zu sagen! So wundervoll schildert ihn Volker im vierten Akt der „Rache“:

„Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele,
Und eher zeigt sich dir das Mägdlein nackt,
Als solch ein Jüngling dir das Herz entblößt.“

Und diese reine Seele muß durch ein veraltetes Motiv entadelt werden, für dessen antiquarischen Wert wir Menschen der Gegenwart nicht das geringste Verständnis haben.

Und dennoch, trotz der Unmöglichkeit eines reinen Aufgehens des Stoffes im Dramatischen und trotz der Fehler, für die der Dichter und nicht der Stoff verantwortlich gemacht werden muß: es gibt keinen, der nach der Eigenart seines Genius den Hort völliger zu heben vermocht hätte als Hebbel. Etwa Schiller? Er liebte Deutschland und war ein nationaler Dichter, der eine Macht über unser Volk erlangt hat, wie kein Poet vor und bis auf den heutigen Tag nach ihm — aber er war ein Deutscher im Sinne des kosmopolitischen Idealismus seiner Zeit, die germanische Ader schlug ihm nicht, und was in jedem Zug unser eigenstes Wesen widerspiegeln mußte, das hätte er über die Grenzen des Nationalen hinausgehoben. Etwa Goethe? Die griechische Schönheit hätte die Überkraft des alten Recken gebändigt, und das dramatische Mark würden sie unter seinen Händen verloren haben. An Heinrich von Kleist könnte man denken, als er den Cheruskerfürsten, den Erretter Deutschlands schuf, aber wer hätte uns vor einer plötzlichen Abirrung seiner Helden in die Reiche des Pathologischen gesichert? Grillparzer vollends war für die Nibelungen viel zu weich und weltflüchtig, und wenn es seiner milden, erwärmten Rede beschieden gewesen wäre, uns in die Welt der Wunder einzuführen, mit der sich auch Heinrich von

Kleists Natur viel inniger als die Hebbels berührte — das Mythische war doch nicht das Wesentliche, wenn es den Stoff für das Drama zu bezwingen galt. Für das Menschliche daran verfügte jedoch keiner über die gleichen Töne wie Hebbel, und wie bewunderungswürdig er im Ausdruck das Richtige getroffen, das wird erst dann recht klar, wenn man ihn mit seinen Rivalen und Nachfolgern, etwa mit Geibel, vergleicht. Dessen „Brunhild" spricht den edelsten Vers von der Welt, aber in seinem idealischen Faltenwurf schreitet die Walküre von Isenland in unserer Phantasie so wenig einher wie die Burgunden und ihre Lehnsmannen. Hebbel hatte ganz recht, sich in seinen „Tagebüchern" darauf zu berufen, daß er in sein Werk ungleich weniger Kultur hineingezogen habe, als Shakespeare in den „Lear". „Wie die Kinder" meinte Emil Kuh, „wie die ersten Menschen" Hebbels Frau — und in der Tat, so sprechen, so stammeln sie, so ganz elementar und ungeschmeidig, und doch gleich fern von naturalistischer Roheit. Es ist, als fehlte der Rede der Mörtel; unverbunden fügt sich Stein an Stein, schwer und gewaltsam knirschen sie nebeneinander dahin. Was in den früheren Werken des Dichters sich in häßlich zusammengeballter Kraft entlud oder mit bewußten, oft übergeistreichen Betrachtungen das Herzblut verfälschte, ist hier, der Übertreibungen entkleidet, auf ein charakteristisches Maß gestimmt — nie zu viel, nie zu wenig. Alles Paradoxe und Antithetische erscheint in dem Munde dieser Hünen als das einzig mögliche Mittel sich zu verständigen — sie bedürfen der Kontraste, weil sie zarter Vermittlungen und Übergänge weder in ihrer Empfindung noch im Ausdruck fähig sind. Sie rücken stets gerade aufs Ziel und auch, wenn sie Ränke schmieden wollen, verraten sie ihr Inneres unwillkürlich. Wenn Hagen zur Jagd hinaus will und sich vermißt:

„Wer hält mit mir? Ich eß' kein Fleisch zur Nacht,
Das nicht bis Mittag in der Haut noch steckt,
Auch trink' ich keinen Wein als aus dem Horn,
Das ich dem Auerstier erst nehmen muß,"

so scheint uns das für diesen Gewaltigen der einfachste und natürlichste Ausdruck zu sein, und keine Spur von Prahlerei liegt in

dem Wort, das er an seinen Volker richtet, als dieser sich weigert, bei Tag zu fiedeln, weil er die „lust'ge Arbeit" auf die Nacht spare:

„Ja, du bezögst auch dann noch dir die Geige
Gern mit des Feindes Darm und stricheſt sie
Mit einem seiner Knochen."

Das ist deutlich und drastisch, ungeschlacht und doch durch das Körnchen Humor, das ihm beigemischt ist, vor dem Cynischen bewahrt. Selbst die dem Dichter so oft gefährlich gewordene Neigung, seine Menschen über ihre Empfindungen Reflexionen äußern zu lassen, statt der Empfindungen selbst, wandelt sich in den Nibelungen zu einem bedeutsamen Vorteil. Es ist, als sprächen Kinder von sich in der dritten Person, „Karl will dies" oder „Karl ist so und so groß". Sie setzen sich außer sich selbst, um Klarheit über das zu erlangen oder zu geben, was sie sind und wollen. So sieht auch Siegfried sich selbst, als er um Chriemhilds Hand wirbt, mit den Augen seiner Mutter und schildert sich so, anstatt seine Gefühle unmittelbar zu äußern:

„So laß dir noch vor Ja und Nein vermelden,
Wie meine Mutter mich zu schelten pflegt.
Sie sagt, ich sei zwar stark genug, die Welt
Mir zu erobern, aber viel zu dumm,
Den kleinsten Maulwurfshaufen zu behaupten,
Und wenn ich nicht die Augen selbst verlöre,
So läg's allein an der Unmöglichkeit."

Man wüßte wirklich nicht zu sagen, wie ein Siegfried vor unsern Augen anders hätte werben sollen, ohne sentimental oder pathetisch zu werden und damit sein naives Bild zu zerstören. Gerade das Mittelbare seines Ausdrucks wirkt hier im Sinne des Naturells unmittelbar, ein alter Fehler des Dichters wird zur glänzenden Tugend, weil er den für das beste seines Genius geeignetsten Stoff gefunden, und weil die hohe Idealität desselben verklärend und läuternd auf ihn zurückwirkte. Noch klarer aber wird die charakteristische Kraft dieser Sprache, wenn man seine Helden und Frauen nacheinander hört: der prophetische Schwung in Brunhilds Vision ist von ganz anderm Klang als die einfache Rede der jungfräulichen Chriemhild, und auffallend kontrastiert

mit der ingrimmigen, harten, nüchternen und doch immer großgefügten Sprache Hagens die Rede des Kaplans, die unsagbar weich und sanft wie das christliche Erbarmen tönt. In den rührenden Erzählungen vom Tode des Stephanus, von dem Zweifel des Petrus, von des Kaplans eigener Bekehrung, in den tröstenden Mahnworten, die er an die rachebegehrende Chriemhild richtet, quillt ein Strom des, ich möchte sagen sittlichen Wohllauts, der bei Hebbel einzig ist.

Mit diesem Treffen des charakteristischen Sprachausdrucks, an dessen Möglichkeit Vischer in seinem Aufsatz „Vorschlag zu einer Oper" nicht glauben wollte, war aber für die Bezwingung des Stoffes schon die Hälfte gewonnen; denn mit ihm war auch die Charakteristik des *Wesens* seiner Menschen von selbst gegeben. *Äußerten* sie sich so, wie wir erwarteten, dann *waren* sie auch das, was sie sein mußten; denn ihre Linien sind mit dem Gedicht vorgezeichnet und schwierige psychologische Wandlungen durchläuft keiner: die einzige Chriemhild ausgenommen.

Siegfried insbesondere hatte sich nur zu exponieren, um sein Bild ein für allemal festzustellen. Und das liegt gleich in der ersten Szene bis auf die kleinste Falte offen vor uns da. So frisch, so fröhlich, so wagemutig ist er, so übersprudelnder Tatenlust voll und doch so treuherzig und gutmütig, so keusch bescheiden. Mit der ganzen Ahnungslosigkeit der Unschuld geht er den schlimmen Pakt mit König Gunther ein. Da dieser selbst kein Bedenken darin findet, die Braut mit fremder Hilfe zu gewinnen, glaubt er auch kein Recht zu haben seinen Beistand zu verweigern, ja es wurmt ihn zu denken, man könne an seiner Fähigkeit dazu zweifeln, und er hilft so gern! Nicht ein Schatten des Unheils dämmert ihm, das er damit für sich heraufbeschwört; kurzsichtig in seiner täppischen Naivetät übersieht er die nächstliegenden Konsequenzen. Das ist eine Verstrickung, die sich an ihm rächen mußte, aber es ist eine Verstrickung der Unschuld, die man sich hüten sollte mit dem alten ästhetischen Schulausdruck „Schuld" zu bezeichnen. Die Reinheit seines Wesen bringt ihn in die schlimmste Lage seines Lebens, und seine natürliche, nicht erkämpfte Wahrhaftigkeit ist es, die ihn verrät. Der Fanfaron

Raupachs konnte mit Brunhilds Gürtel Verstecken spielen und eine Lügenkette um ihn schlingen — der reine Held Hebbels weiß nichts von ihm, und als er sich seiner erinnert, als die Gattin in ihn dringt zu sagen, was es mit ihm sei, spricht er sofort von einem „unglückseligen Geheimnis" und ist damit auch schon verloren: denn verbergen kann er sich nicht, und als Brunhilds Nahen ihn erschreckt und Chriemhild in eifersüchtiger Sorge den Zusammenhang wenigstens zum Teil errät, weiß man auch, daß er ihr nichts mehr verhehlen kann. Also kein Tun, kein Begehen, geschweige denn das Begehen einer Schuld — sein bloßes Sein ist es, was ihn ins Verderben führt. Das wissen auch die Gegner recht gut. „Konnte er dafür?" fragt Gunther den mordlustigen Hagen, und dieser gibt ohne Umschweife zu, daß der Verlust des Gürtels nichts als ein Unfall gewesen und daß Siegfried nichts dafür könne, „daß ihm der Witz gebrach' sich auszureden. Er ward gewiß schon beim Versuche rot." Ebenso unzweideutig sagt der Tronjer, nachdem er Chriemhilden das Geheimnis des Lindenblattes abgelistet:

„Wenn man durchsichtig ist wie ein Insekt,
Das rot und grün erscheint, wie seine Speise,
So muß man sich vor Heimlichkeiten hüten,
Denn schon das Eingeweide schwatzt sie aus."

Das sollte Siegfrieds Schutz und Schirm werden — für Hagen bedeutet es aber nichts als „Töt' ihn", denn er beruft sich auf den „Schwur der Königin". Ja wohl, Brunhild hat einen Eid getan, denn als Hagen ihr zuruft „Der Mann muß sterben, der dir das getan!", bestätigt sie es furchtbar feierlich „Ich eß' nicht mehr, bis ihr den Spruch vollzieht". Also wäre dieser Eid Hagens Motiv? er würfe den Speer auf Siegfrieds Rücken nur aus Loyalität? Das glaube wer mag. Und doch ist es eine ästhetische Phrase, die man sowohl auf unser Nationalgedicht wie auf das Hebbelsche Drama anwendet: die Lehnstreue sei es, die Hagens Waffe führt. Allerdings, der Dichter hat ihm (um von dem Epos einstweilen nicht zu reden) eine mannhafte Treue gegen seinen Herrn verliehen, und er bewährt sie oft und glorreich: aber sie ist keineswegs blind und hindert nicht, daß er

unabläſſig auf eigne Hand die Mittel zurüſtet, die Siegfried und das Haus Gunthers zu Fall bringen. Wie der böſe Genius der Burgunden tut er beſtändig mehr als er müßte und dürfte, wenn die Lehnstreue allein ſein Handeln beſtimmte. Ehe er gefragt wird, ſpricht er das Todesurteil über Siegfried aus und wider Gunthers nicht mißzuverſtehendes Verbot bereitet er alles vor es zu vollſtrecken. Mit dürren Worten erklärt ihm der junge König: „Er ſoll nicht ſterben", und wirklich antwortet Hagen: „Er lebt, ſo lange du's befiehlſt" — daß es ihm aber nicht ernſt mit ſeiner Unterordnung unter Gunthers Willen iſt, beweiſt er ſogleich damit, daß er Chriemhild ausholt, um von ihr die Stelle zu erfahren, wo ihr Held ſterblich iſt. Wozu? das bedarf keiner Erklärung. Nur Vorwand iſt jedes Wort, das gegen ſeinen blutigen Vorſatz ſtreitet, und offen bekennt er auch in der erſten Szene des fünften Aktes (im Odenwald):

„Nicht leugnen will ich's, daß ich meinen Arm
Mit Freuden leihe und mit einem jeden
Erſt kämpfen würde, der ſich zwiſchen mich
Und ihn zu drängen ſuchte, doch ich halte
Die Tat darum nicht minder für gerecht."

Das ſollte jeden Zweifel ausſchließen. Der Zuſatz, der von der Gerechtigkeit der Tat redet, verwiſcht zwar den deutlich kundgegebenen Grund ſeines Haſſes wieder, und er wäre beſſer weggeblieben, wie das ganze Loyalitätsmäntelchen, das der Dichter um Hagens Untat hängt. Aber über die Quelle ſeines Grimmes kann er uns nicht täuſchen: es iſt dieſelbe, die uns der Urmythus aufdeckt, es iſt der natürliche Kampf der Finſternis wider das Licht, es iſt der Neid der dunklen Macht, dem das ſonnige Leben, das ihm im Wege iſt, zum Opfer fallen muß. Vielleicht hat der Dichter es nicht gewagt, dies Motiv in aller Dürre und Nacktheit zu zeigen. Vielleicht hat er dem Tronjer nur darum im Vorſpiel und in Brunhilds Halle einige biedre Worte der Anerkennung der Verdienſte des Helden aus Niederland in den Mund gelegt. Vielleicht tat er es auch, um die Zeichnung von Einſeitigkeit zu bewahren und ſie reicher zu detaillieren. Aber freilich: welcher ritterliche Sinn müßte von der Bewunderung des

lichten Helden nicht überwältigt werden? In Hagen aber schlägt sie keine Wurzel, und daß er es mit Siegfrieds Ankunft in Worms auch schon auf seinen Untergang gerichtet hat, verrät er selbst in der siebenten Szene des vierten Aktes (I. Teil). Wenn er dem König so bedingungslos ergeben gewesen wäre, hätte er ebensowenig wie Volker und Gerenot zugeben dürfen, daß er sich mit falschen Künsten sein Weib gewinne, aber er ließ es geschehen, weil er das Ende voraussah. Hätte Siegfried sein Geheimnis bewahrt oder „Strich gehalten", wie Hagen sich ausdrückt, dann wäre er vielleicht sicher gewesen. „Doch wußt' ich wohl, es werde nicht geschehen." Er wußte es, darum wehrte er der Hilfe nicht, die zugleich eine Erniedrigung seines Lehnsherrn war. Fesselos entlädt er denn auch das schäumende Übermaß seiner galligen Bosheit, als der Mord nun geschehen und der heitre Held sich im Staube vor dem Mörder wälzt. Noch lebt der zum Sterben Getroffene, und schon gebietet Hagen, eine starke Bahre zu fällen, weil ein „toter Mann" schwer sei! Gegen Siegfrieds Zunge wütet der Arge, er höhnt sein Vertrauen, er nennt ihn einen Tropf, und als Siegfried ihm mit seiner letzten Kraft zuruft: „Das tat dein Neid", verrät Hagen sein Inneres eben dadurch, daß er die Anklage mit einem erregten, heftigen „Schweig! Schweig!" zurückweist. Der Sterbende hat hellgesehen: unheimlich düster, ein Dämon des Hasses, wie eine schwarze Gewitterwolke, die die Sonne verhüllt, steht der Furchtbare am Himmel der Welt. Was schön und herrlich war, sinkt darnieder: die Zerstörung behält recht. Das macht uns erbeben wie eine verheerende Naturkraft. Wir können sie ästhetisch bewundern — aber moralisch ist keine Spur des Guten in ihr. Jede Fiber in uns lehnt sich gegen den totenäugigen Unhold auf, der einen Siegfried heimtückisch in das Grab sandte. Erst wenn er die eine große Tat, zu der sich alle Sehnen in ihm spannten, vollbracht, erst nach Siegfrieds Tode, kommt er zur Ruhe. Zwar handelt er auch jetzt, trotzdem er immer auf Gunther Bedacht zu nehmen scheint, stets für sich selbst, er erschlägt den bayrischen Mautner und zertrümmert das Schiff, das die Burgunden in die Heimat zurücktragen könnte — aber da

er nichts mehr zu gewinnen und nur noch zu verlieren hat, erschüttert uns immer wachsend die Größe, mit der er sich in das Unvermeidliche schickt. Den alten höhnischen Trotz bewahrt er sich. Er weigert sich, Chriemhilden die Ehren der Hunnenkönigin zu geben, und legt, als sie kommt, den Balmung triumphierend auf sein Knie. Er schickt sich sogar an, ein Lied zu singen „Im Odenwald da springt ein muntrer Quell", um seiner Feindin den alten Pfeil noch tiefer ins Herz zu drücken. Er tötet sogar ihr Kind. Aber alles dies tut er, um die letzte Wunde zum Fließen zu bringen. Er beschleunigt damit nur sein eignes Ende, das er auf sich nimmt wie eine göttliche Schickung, ungebeugt, aber ohne Widerstand. Das Wetter, in dem er einherfuhr, erschlägt ihn schließlich selbst.

Das alles trifft auch auf das Epos zu, und auf die gemeinsame Wurzel aller Nibelungensagen und -Dichtungen hat ja das große Tondrama Richard Wagners unser Volk nachdrücklichst hingewiesen. Es erhellt auch die Beziehungen Hagens zu Siegfried in dem Hebbelschen Drama, und ganz besonders stellt es den tragischen Fall des Helden in aller Deutlichkeit dar. Nicht als ob den Zaubertränken, die eine Kammer in Siegfrieds Hirn verriegeln und wieder öffnen, das Geringste zum Lobe nachgesagt werden sollte — im Gegenteil, sie sind dramatisch nicht schroff genug zu verwerfen — aber die Verwicklung bei Wagner zeigt, von Siegfrieds Stellung zu dem Grundthema der Tetralogie einmal ganz abgesehen, so klar wie möglich, daß der lichteste Heros dem Neid des Bösen verfallen mußte, nur weil er ist, wie er ist, nur weil ihn die Macht und der Glanz umlagern, die doch nichts gegen die Strahlen sind, die von ihm selbst, von seinem eignen Wesen ausgehen. Ohne die geringste Schuld verstrickt sich der Wälsung in den Netzen der Tücke — und ebenso schuldlos wie er fällt der Siegmunds-Sohn Hebbels, nur weil sein Licht die Nacht verdrießt. Trotzdem, also ohne die Voraussetzung einer imputablen Schuld, wirkt der Fall so tragisch wie möglich und beweist, daß, wie im ersten Bande dieser „Dramaturgie" bei Erörterung der „Braut von Messina" ausgeführt wurde, schon die bloße Naturbeschaffenheit ausreicht,

um die tragische Kollission zu erzeugen. Ein Dasein, das wie wenige zum Leben berufen wäre, ein Dasein, das die Blüte der Menschheit ist, geht an dem feindseligen Widerstand der Welt eben durch seine Reinheit zu Grunde. Es taugt nicht auf die Erde, die dem „bösen Geist gehört", in das Reich des Egoismus, der Verstellung und des Verrats. Eine gewaltige, aber in dramatischer Hinsicht rein passive Kraft stürzt durch eine andre, die ihr durch List überlegen ist, und zwar um eben dessentwillen, was sie bewahren, was ihr den höchsten Thronsitz des Lebens sichern sollte. Dieser starke Kontrast muß allerdings hinzukommen, um den tragischen Eindruck zu ergänzen. Wenn ein Kind um ein Paar goldner Ohrringe willen von einem Räuber erschlagen wird, so ist das nur bejammernswert, wenn ein listiger Fuchs einen ehrlichen Jungen übertölpelt und um seine Ersparnisse bringt, so ist das vielleicht tragikomisch — wenn aber der stärkste Lebenswille und die vollkommenste Lebensberechtigung durch ihre eigne Hoheit an den Grenzen des Endlichen zerschellen, dann regt sich jenes tragische Schmerzgefühl, das, in den unteren Regionen der kleinen Interessen nicht heimisch, überall da erblüht, wo Kraft an Kraft zerbricht und die unberechtigte Macht die berechtigte zernichtet. Das Tragische ist immer ein Erdulden.

Ganz anders steht es mit Chriemhild. Wenn bei Siegfried nur von einer tragischen Kollision geredet werden kann, so begeht sie in der Tat eine ihr anzurechnende Schuld. Siegfried, so viel er auch an Heldentaten vollbringt, handelt doch nur episch, nicht auch dramatisch; d. h. er steht nicht im Mittelpunkt der Aktion, so daß auf sein Verhalten alle Radien derselben zusammenliefen. Das aber tut Chriemhild und darum ist sie die dramatische Heldin des Ganzen. Wenn auch nicht auf ihre Veranlassung, so schließt doch um ihretwillen Siegfried das Bündnis mit Gunther; nur um sie zu gewinnen hilft er dem jungen, schwachen König bei der gefährlichen Werbung um Brunhild. Um ihretwillen also verfällt Siegfried dem Tode, und sie selbst, die Unselige ist es, die dem Mörder ahnungslos die Lanze schärft und darreicht. Das wirft ihr Hagen auch trotzig ins Antlitz, als sie im vierten Akt des Schlußdramas (in der vierten Szene) von

ihren Brüdern des Tronjers Haupt begehrt. „Vergiß dich selbst und deinen Teil nicht ganz. Du trägst die größte Schuld." Er mahnt sie an den „scharfen Zungenkampf"; daß sie es gewesen, die mit ihrem Triumph über Brunhild des Gatten Wortbruch aller Welt verraten; daß sie nun büßen möge, „wenn hier zu büßen ist". Und Chriemhild gibt mit der fragenden Antwort: „Und büß' ich nicht?" dem furchtbaren Kläger zu, daß sie zu büßen hat, daß sie selbst ihr namenloses Leid als eine Frucht ihrer Schuld betrachtet. Wie sie aber Schritt für Schritt auf den schwindelnden Gipfel geführt wird, das ist eins der größten Meisterwerke des Dichters und die Krone des Werkes. Bei der Entstehung der „Maria Magdalene" macht Hebbel einmal die Bemerkung, die „dramatische Dialektik" müsse nicht nur in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst verlegt werden, er „debattiert die Berechtigung der Idee selbst", d. h. um es aus dem Philosophischen in das Gemeinverständliche zu übertragen, er setzt die sämtlichen Personen des Dramas zu dem Thema desselben auf eine Art in Beziehung, daß alle recht zu haben scheinen. Merkwürdigerweise kehrt sich diese „Debattierung der Idee" bei dem Hebbel vielfach verwandten Henrik Ibsen, der die dialektische Neigung, den reflektiven Zug mit jenem gemein, daneben allerdings noch eine starke polemische und satirische Ader zu eigen hat, in das gerade Gegenteil um: Ibsen stellt die Menschen seiner späteren Dramen zu seinem Thema gleichfalls, aber derart in Beziehung, daß alle unrecht haben: die Werles, die Ekdals und der Arzt Relling in der „Wildente", die Mutter und der Pastor in den „Gespenstern", Rosmer, Rebekka, die tote Beate und ihr Bruder in „Rosmersholm". Auf niemandes Seite stehen wir ganz, mit dem Kopf, mit dem Herzen, geschweige denn mit unsrem ganzen unteilbaren Ich — beständig schwanken mit den ungewissen Lichtern der psychologischen Dialektik, die über das Thema gleiten, unsre Empfindungen, unsre Sympathien hin und her, und das letzte Ergebnis ist ein negatives. Ein ähnliches Gefühl verläßt uns auch bei der „Maria Magdalene" nicht ganz — bei den „Nibelungen" aber, in denen der Dichter dem nämlichen Triebe mit ungleich größerer Kunst nach-

gegangen ist, überwiegt das Positive: statt des Unrechts das Recht. Siegfried konnte seiner wahrhaften Natur nach nicht anders handeln als er tut; Brunhild, die das Weib in sich auf das tiefste entwürdigt fühlt, heischt begreiflicherweise für die ihr angetane Schmach blutige Rache; an den Schwur, den sie tut, knüpft wiederum Hagen an und schöpft daraus wirklich ein gewisses Recht zu seiner Tat, deren notwendige Folgen (den Raub des Balmungs, des Hortes usw.) er dann ebenso schreckenlos auf sich nimmt; Gunther, Gerenot und Giselher treten trotz ihres inneren Widerstrebens bis zuletzt auf Hagens Seite, weil sie mit Giselhers Worten „ew'ge Schmach" auf ihr Haupt häufen würden, wenn sie den Mann verließen, der ihnen in Not und Tot zur Seite stand; Chriemhild aber hat ein gutes Recht, wenn sie, für die Gebote der Lehnsehre ohne Verständnis, über sie ausruft:

„Das eben ist's, was mich empört!
Heut' sind sie untreu, morgen wieder treu;
Das Blut des Edelsten vergießen sie
Wie schmutz'ges Wasser, und den Höllengischt,
Der in den Adern dieses Teufels kocht,
Bewachen sie bis auf den letzten Tropfen,
Als wär' er aus dem heil'gen Gral geschöpft."

Denn wie sie immer gefehlt hat — weit mehr, unendlich weit mehr hat man doch an ihr gesündigt, die Folge ihrer Schuld stand in entsetzlichem Mißverhältnis zu der Schuld selbst, und diese war echt weiblich und verzeihlich genug den Reizungen der erregten Brunhild gegenüber. Die Liebe zu Siegfried war es, die ihr die Lippen löste, und auch das geschah erst, als die Feindin ihr zugerufen: „Du prahlst, Chriemhild, und ich verachte dich". Wie sie nun bereut, sich sorgt und ängstigt, wie sie in jäher Erkenntnis des Schrecklichen, das geschehen, bei der Botschaft des Kämmerers „Ein toter Mann liegt vor der Tür" aufschreit: „So ist's auch mein Gemahl", wie sie wehklagt und sich im Leid nicht ersättigen kann, das ist alles ganz herrlich und des größten Dichters würdig. Und wie stetig wächst sie nun zur furchtbaren Rächerin heran! Gericht, Gericht über Hagen Tronje, das ist von jetzt an die Losung ihres Lebens. Man glaubt schon, sie habe sie vergessen, wenn sie nach langen Jahren der Trauer

im schwarzen Gewande in der Kemenate sitzt, ihre Vögel und das „Sonntagsstück des arbeitsmüden Schöpfers", das Eichkätzchen, füttert, das ihr fast zum Kind geworden (wie Hebbeln das seine, an dem er so seltsam schwärmerisch hing) — aber noch wühlt der alte Schmerz in ihrer Brust, und noch immer beherrschen sie nur ein Gefühl, nur ein Gedanke. Sie faßt die Botschaft ihrer Mutter nicht, ein edler König werbe um ihre Hand — da aber blitzt es plötzlich in ihr auf: der Tronjer riet ab. Warum, das begreift sie sofort, als sie den Namen des Werbers vernimmt, der kein Geringerer als der übergewaltige Etzel ist. Nun beginnt sie mit dem Scharfsinn der Rache alle Möglichkeiten zu verknüpfen. Sie sieht im Geiste voraus, daß die zweite Ehe, die ihr ein Verrat an dem geliebten Toten dünken müßte, vielmehr die Handhabe für sie werden kann, ihrem Siegfried die Treue bis in den Tod zu beweisen. Jetzt könnte sie entschlossen sein, aber sie ist es noch nicht — ihre weiblich-edle Natur läßt sie der Dichter nicht verleugnen. Nicht wie eine Megäre greift sie wild zur Hochzeitsfackel, um mit ihr den Mörder und seine Spießgesellen zu vernichten — noch einmal fordert sie Gericht von dem königlichen Bruder, und erst als es ihr wiederum geweigert wird, läßt sie Etzels Boten kommen: Rüdeger. Das ist herrlich, das macht, daß wir der unglücklichen Frau recht und wieder recht geben. Und eben so vollendet sich die „Valandinne" an ihr langsam, ohne blutdürstige Begier. Immer ist es ein neuer Widerstand ihrer Gegner, der ihr eine neue Konsequenz ihrer qualvollen Opfer auferlegt. Als sie von der greisen Mutter wie einen Brief die weiße Locke, eine stumme Mahnung, empfängt, erinnert sie sich selbst, daß Utes Falken bis auf ihre letzte Feder sicher sein sollen, denn nur um den Geier ist es ihr zu tun — als aber die Falken von dem Geier nicht lassen wollen, weiht sie die einen mit dem andern dem Verderben, und den entsetzlichsten Kampf erspart sie auch dem edlen Rüdeger nicht. Wenn man noch hoffen möchte, alles könnte sich wenden und Chriemhilds Weiblichkeit würde ihre Rechte fordern — dann läßt der Dichter seinen Hagen ein neues Hohnwort sprechen und eine neue Unbill begehen, so daß sie abermals einen Schritt weiter getrieben

wird, bis sie endlich mit dem letzten Streich das Martyrium der Nibelungen und ihr eigenes beendet und lautlos unter Hildebrands Schwerthieben zusammensinkt. Es ist leicht gesagt, daß das Epos auch diese lange Entwicklung deutlich vorzeichnet. Es zeichnet sie eben nur vor, lückenhaft und oft nur andeutend. Im Drama aber mußte das Bild bis ins kleinste ausgeführt werden. Alle andern Charaktere sind mehr oder weniger stabil — dieser aber mußte sich vor unsern Augen entfalten, und Hebbel hat die schwierige Kunst wie ein Meister geübt. Vom Wirbel bis zur Sohle ist seine Chriemhild ein vollkommenes Menschengebild: nicht nur aus der Zeit des Mittelalters begreiflich, in der die Asengötter mit dem Christentum ringen, aus der Zeit ungebändigter heidnischer Impulse, sondern aus menschlichen Trieben, die jetzt und alle Zeiten gelten und die uns allen gemeinsam sind.

So war dem Dichter der entscheidendste Wurf gelungen: seine Gestalten lebten uns. Sie lebten in der Begrenztheit der Urzeit und doch warmblütig, greifbar, Fleisch von unserm Fleische, Geist von unserm Geist. Er, der metaphysischen Problemen nachzugehen liebte, dem die Reflexion die Natur so oft verderbte, war hier, durch sein sprödes Denken vor der Sentimentalität bewahrt, zur Natur zurückgekehrt, zur einfachen, charakteristischen Natur, wie sie eben dieser Stoff erheischte. Sein plastischer Sinn, der mit dem Mythischen nichts zu beginnen wußte, zerstörte auch allen Nebel der Empfindelei und das Blut seines Stammes, Dithmarsenblut, ergoß sich, verklärt und gereinigt, in die Adern seiner Riesen. Sollte es nicht? Was er in seiner Jugend sah, wortkarge Menschen, schwerfällig, ungeglättet, was er in frühster Kindheit hörte, die alten Sagen seiner Heimat, in der die Kraft blonder Jünglinge Wunderdinge vollbrachte — das war ja Nachwuchs und Nachklang der alten Zeit, das war das goldhaarige Germanentum, dem die Zunge noch nicht gelöst war, das war die Kraft, die lieber an sich selbst erstickte, als daß sie „ihr Herz entblößt" und ihre Lippen mit einer schönrednerischen Phrase befleckt hätte.

Dieser Sieg bedeutet so unendlich viel, da er die Schwächen der Dichtung reichlich aufwiegt, auch die ihrer Architektur. Daß

diese nicht musterhaft werden konnte, liegt an einem Zwiefachen: an der epischen Herkunft des Stoffes und an der Fülle seiner tragischen Motive, die für vier Dramen ausgereicht haben würden, deren Helden Siegfried, Chriemhild, Brunhild und Rüdeger wären. Sie sind denn auch sämtlich in den Mittelpunkt einer Tragödie gestellt: nach Raupach haben Wilhelm Hosäus und Wilbrandt eine „Chriemhild" geschrieben, Dahn einen „Markgraf Rüdeger", Robert Waldmüller, Geibel und neuerdings Siegert eine „Brunhild", und in Wagners „Siegfried" sind wie in der „Götterdämmerung", wenn man diese hier heranziehen darf, Siegfried und Brünnhilde das Heldenpaar. Bei allen Dichtern aber hat ein Motiv von dem andern überwuchert werden und verkümmern müssen. Bei Wagner ist die Liebe Gutrunens, aus der sich die spätere Chriemhild entwickelt hat, völlig interesselos und rudimentär. Bei Geibel leidet Siegfried, der in seiner Bereitwilligkeit, Brunhild zu bändigen, dem schlimmen Helden Raupachs gleicht, empfindlichen Schaden, und eine Prophezeihung der Seherin Sigrun muß uns Chriemhilds Rache und die furchtbare Sonnwendfeier im Heunenlande ersetzen. Dahn hat mit dem ergreifenden Geschick Rüdegers vollauf zu tun, und Wilbrandt, der in drei Akten Chriemhildens ganze Laufbahn abschreiten zu können glaubte, verliert in seiner Hast fast den ganzen Nibelungenhort. Hebbel verfuhr weiser, als er für den weitschichtigen Stoff nach oftmaligem Erwägen die Form der „Trilogie" odes des Doppeldramas mit dem Vorspiel wählte, deren zwei erste Teile zusammengenommen ebenso wie der dritte eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen — er konnte sich auf diese Weise Zeit gönnen und alle Motive nach Möglichkeit ausreifen lassen; und doch ist auch bei ihm Brunhilds Geschick um seine letzten tragischen Rechte betrogen worden. Es ist eben kein Raum für alle Dramen im Drama nebeneinander, und wurde er gewährt, dann ergab sich aus ihrer Zusammenfügung doch keine rechte dramatische Einheit — wohl in der Idee, wohl in der Entwicklung der Hauptperson, nicht aber im Bau des Werkes. Das aber hängt eng mit dem epischen Wesen des Stoffes zusammen, und dies kann sich im Vorspiel und architektonisch im Schlußdrama am wenigsten ver-

leugnen. Aber auch im ersten Drama, das sich weit mächtiger als das zweite gipfelt, kommt die Vielfältigkeit der Motive darin zum Vorschein, daß sich die Szenen auf der Bühne sehr selten auseinander, sondern fast immer nur nacheinander entwickeln; Auftritt reiht sich an Auftritt, jeden Augenblick wird die Szene leer, und oft weiß sich der Dichter mit der Begründung des Kommens und Gehens seiner Personen gar keinen Rat. Wenn im Vorspiel Ute und Chriemhild nach dem Abgang der Recken erscheinen, um dem Kampfspiel zuzuschauen, dann muß der Dichter mit dem Wort der Mutter „Komm, wir vergessen, es ist Messezeit" die Szene jäh beenden, nur damit die Frauen gehen und die zurückkehrenden Männer das Feld frei finden können. Der Kaplan schiebt sich im zweiten Akt ganz wie von ungefähr in eine Lücke der Handlung, die Recken Wulf und Truchs kommen und verschwinden, und im dritten Akt erscheinen (besonders auffallend) immer zu zweien, nach und nach, um kurze Zeit auf der Szene zu verweilen und dann den folgenden Platz zu machen: Rumolt und Dankwart, Siegfried und Chriemhild, Brunhild und Gunther, Frigga und Ute, Brunhild und Chriemhild — ein langer epischer Zug, aber kein dramatisch sich rundender Bau. Man vermißt eben den einfachen Handlungskeim, aus welchem das ganze Drama organisch erwachsen konnte, und es bedurfte der ganzen erschütternden Dramatik der szenischen Hauptvorgänge, der unwiderstehlichen Gewalt, mit der sie an das deutsche Herz treffen, und der genialen Fähigkeit des Dichters, seinen Menschen die rechte Gestalt und Zunge zu leihen, um uns dennoch durch die im epischen Fluß sich fortbewegenden Gestalten dramatisch auf das mächtigste zu packen. Im zweiten Teil, in „Chriemhilds Rache" war die Aufgabe besonders schwer. Hier aber treten neben die grandiose Figur der Witwe die Heldenbilder Rüdegers, Etzels, Dietrichs, immer einer den andern an Größe überholend und die Handlung auf eine neue höhere Stufe hebend. Wundervoll spielt in die letzten blutigen Schrecknisse eine weltgeschichtliche Idee hinein, wie Hebbel sie ähnlich in seinem großartigen, unvollendeten „Moloch" verkörpern wollte und wie er sie in vielen seiner andern Dramen ohne Grund zu verkörpern

glaubte. Hier „bricht sich“ in des Dichters Sinne „das Leben“, das geschichtliche Leben, und es ist, als sähe man Jahrtausende auf Jahrtausende ins Grab sinken. Das Christentum durchsäuert die alte Welt immer tiefer. Siegfried bedurfte seiner noch kaum; er war die unverfälschte, zwiespaltlose, reine Natur selbst — ein Nachklang der Zeit, da die Götter noch auf Erden wandelten. Dann folgt der Gewaltherrscher aus den düstren Tagen, in denen der Streit und die Zerstörung in die Welt kamen, die wilde Kraft der Barbarei: Etzel. Aber er ist der Alte nicht mehr, sein feuriges Himmelsroß verbirgt sich hinter Wolken. Die neue Heilsbotschaft hat ihn in seinem Lauf gehemmt, und als er in Rom den „Hohenpriester“ vom Thron stoßen wollte, hat ein unenthülltes „furchtbares Gesicht“ ihn von dort vertrieben. Einmal doch ersteht er in seiner früheren schrecklichen Größe wieder: als Hagen seinem Erben das Haupt vom Rumpfe schlägt. Da wirft er jede Schonung von sich, und „wie er aus seiner Wüste hervorbrach, unbekannt mit Brauch und Sitte“, hilft er seinem Weibe das grimmige Strafgericht an den Burgunden vollenden. Doch ein Dritter ist noch über ihm: das ist der Starke, der mehr ist als Siegfried und er, der Starke, der sich selbst bezwungen und den mächtigen Nacken freiwillig in das Vasallenjoch gebeugt, das leibhafteste Bild der sittlichen Kraft: Dietrich von Bern. Er entscheidet den Kampf im brennenden Saal, er bringt die Tragödie auch zum historischen und idealen Ende. Das Heidentum begibt sich der Macht:

„Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter“

sagt Etzel; und Dietrich von Bern, der christliche Held:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ —

Nach sechsjährigem Erwägen und Arbeiten war die große Dichtung im Jahre 1860 beendet und nach abermaligen im Interesse des Theaters vorgenommenen Änderungen wurden unter Dingelstedts Leitung am 31. Januar 1861 in Weimar das Vorspiel und der erste Teil, am 16. und 18. Mai desselben Jahres die ganze Trilogie mit dem vollständigsten Erfolg aufgeführt. Die begeistertsten Anerkennungen, die glänzendsten Ehren trug sie dem Dichter ein, und zwei Jahre später erlebte er die Freude,

daß sie auch in der Wiener Hofburg, trotz Laube, einen Sturm des Beifalls erweckte; zuerst am 19. Februar 1863. Er selbst wohnte der Vorstellung nicht bei, „weil der Frack sich in ein Nessushemd verwandelt, wenn er sich gegen den dritten, vierten Akt hin entbehrlich zeigt," aber folgenden Tags, bei der Wiederholung, wurde ihm das Anschauen nicht geschenkt und er genoß den Triumph mit Behagen. Fehlte es dem Mißtrauischen in der Folge auch nicht an manchen, oft nur eingebildeten Enttäuschungen — er fühlte auf die Länge doch, daß er ein Werk geschaffen, das weder Direktoren- noch Schauspielerrankune vom Platz rücken konnte: es war, wie Eduard Mörike schrieb, „wie ein Felsblock durchs Dach gefallen". Da lag es nun und zwang die Welt mit ihm zu rechnen. Und sie tat es, zuerst scheu, dann gern, voll Verehrung und heißer Liebe, und inzwischen ist es in den Boden der deutschen Kunst ein- und festgewachsen, ein wahres Monument, aere perennius, die Schöpfung eines großen, mit dem Mark unsrer Erde genährten Dichtergeistes.

Es war nicht sein letztes Werk. Einen „Demetrius" dichtete er unter den Qualen der Krankheit, die ihm zum Tode gedieh, in seinen letzten Lebensjahren, von 1858 bis 1863. Eine Anregung des Großherzogs von Sachsen-Weimar hatte ihn auf den Stoff gebracht, und ernstlich trug er sich mit dem Gedanken, das Schillersche Bruchstück für die Weimarer Bühne zu vollenden. Bald aber fühlte er, trotz seiner grenzenlosen Bewunderung des Torsos, den Unterschied, der seine Schaffensweise von der Schillers trennte, und er gefiel sich in der Wendung, man könne ebenso wenig dort weiter dichten, wo Schiller geendet, als man dort zu lieben anfangen könne, wo ein andrer aufgehört. So exponierte er denn Handlung und Charaktere völlig neu und dennoch vielfach im unbewußten Zusammenklang mit den Schillerschen, damals von Hoffmeister noch nicht veröffentlichten Skizzen — aber wie seinen großen Vorgänger rief der Tod auch ihn von der Arbeit ab. Auch sein „Demetrius" blieb unvollendet, wenn ihm das Schicksal auch längere Zeit ließ als Schiller: bis zu der Eingangsszene des fünften Aktes durfte er sein Werk fördern und, wenn er auch zweifellos noch diese und jene Änderung vorge-

nommen haben würde, im ganzen so ausführen, daß man den Eindruck des Ausgereiften empfängt. Zudem hatte er über den Ausgang keinen Zweifel gelassen, und mit einer Ausfüllung der Lücken (von der Hand eines Dr. Grohan) wurde die Tragödie denn auch gegeben, ich weiß nicht, ob noch auf einer andren Bühne als auf der des Berliner Schauspielhauses, wo sie zuerst am 10. Mai 1869, leider mit sehr matter Wirkung, erschien. Für diesen Mißerfolg den allerdings nicht sonderlich poetischen und bühnengewandten Ausbauer des (durch nicht weniger als drei Verwandlungen beunruhigten) Schlußakts verantwortlich machen zu wollen, wäre eine Ungerechtigkeit, denn unfraglich versagt das Werk schon früher, und in der Brust des Helden liegt der sicherste Keim zu seinem Verderben. Wenn Schiller, wie es seine Art war, von großen politischen Motiven ausging und die Charaktere von dem typischen Konflikt wie „von einer Seewoge" (wie Hebbel empfand) mit fortreißen ließ, so ging Hebbel vom Charakter, der Individualität aus. Schiller hegte wohl einmal den Gedanken, uns seinen Prätendenten zuerst im Zustande der Niedrigkeit, am Hofe des Woiwoden von Sendomir zu zeigen und ihn sich vor unsern Augen zum vermeinten und wirklichen Zaren umbilden zu lassen, aber er gab den Gedanken schon aus Gründen der Ökonomie auf und führte uns mit dem wundervollen Reichstag in Krakau sofort auf das weite, freie Blachfeld der Geschichte. Hebbel aber, der von Schiller unabhängig auf denselben Gedanken gekommen war, dachte nicht daran ihn fahren zu lassen, um so weniger, als sein Demetrius eine Art Selbstporträt werden sollte. Wie der edle ritterliche Jüngling gegen jeden Schimpf aufbraust, so hatte auch der Maurerssohn aus Wesselburen sich knechtischer Dienste und sklavenhafter Unterwürfigkeit trotzig geweigert, und das Wort des Demetrius im Vorspiel:

„Ich setz' mich lieber auf die nackte Erde,
Als auf den Stuhl des Bauern, trinke lieber
Aus hohler Hand, als aus dem Napf des Knechts,
Und such' mir lieber Beeren für den Hunger,
Als daß ich schwelge, wo der Bettler zecht"

ist aus der tiefsten Seele des Dichters geflossen.

Die Folge dieser liebevollen Versenkung in das Individuelle war das Fehlen jedes historischen Geistes: aus dem geschichtlichen Drama wurde eine Privataktion, die sich zwischen dem Helden, der Zarewna, der armen Barbara (der wirklichen Mutter des Demetrius) und den zwei oder drei Intriganten des Stücks abspielt, leider aber eine solche, bei der der Held in ästhetischer Hinsicht in jeder Beziehung den kürzeren zieht. Was würde Hebbel gesagt haben, wenn er noch hätte erfahren können, daß der von ihm so gering geschätzte Laube in seiner schwächlichen, prosaischen Ausführung des Schillerschen Entwurfs sich mit ihm auf gleichem Grund und Boden befunden! Denn der Demetrius Hebbels macht es nicht viel besser als der Laubesche Jammerheld. Wenn dieser den Besitz des Zarenthrones ausschließlich von seiner legitimen Geburt abhängig macht und sofort sentimental resigniert, als er hört, daß „er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen", so bläst auch das einzige Wort, das den Hebbelschen Demetrius zum Bastard stempelt, den Selbstherrscher aller Reußen „ins leere Nichts zurück". Als die Reichs-Bojaren kommen, will er sich vor ihr Gericht stellen,

„Und wenn Unwissenheit entschuld'gen kann,
So geht, der eingezogen als ein Zar,
Wohl noch als Jäger frank und frei zurück."

Unwissenheit! Ein Irrtum! Also nichts weiter als dies bildet seine ganze tragische Verstrickung! „Du rasest!" ruft ihm der Vater der kapriziösen Marina mit Recht zu, aber Demetrius entwaffnet den Kläger mit dem Worte: „Weil ich tu' nach meiner Pflicht?" Seit wann stempelt die Pflicht die Menschen zu tragischen Helden? Er redet von der Krone als einem Erbstück —

„Jetzt seh' ich, daß ich ein Betrogner bin,
Was bleibt mir übrig als sie wegzuwerfen,
Wenn ich nicht auch Betrüger werden will?"

Aber um seiner Freunde willen entschließt er sich, die „Zarenmaske" noch eine kurze Weile zu tragen, ehe er sie ablegt. Dann will er wie der Kapitän eines gestrandeten Schiffes, der die Mannschaft in sichren Böten geborgen weiß, die Pulverkammer anzünden.

Aus schlechterem Ton ist selten ein dramatischer Held geformt worden. Eine „Maske" ist ihm, was der Kern seines Lebens sein sollte, was das Ziel und der Mittelpunkt des ganzen Dramas ist! Von wie anderm Schlage ist der Schillersche Prätendent! Der trägt den Kaisertitel nicht wie ein Gewand oder eine Larve, die ohne Schmerzen vom Körper gerissen werden. Der ist mit der fürstlichen Krone geboren, auch ohne daß ein Tropfen vom Blut des Zaren Iwan in seinen Adern rollte. Der denkt nicht daran, den goldnen Reif vom Haupte zu nehmen, nur weil der Stammbaum ihn nicht stützt — der verharrt trotzig gerade dann im Besitz, mit allen Schrecknissen der Macht bewehrt, als das Recht ihn gänzlich verlassen. So ist es auch Heldenart. Jede dramatische Mittelfigur hat mit der Aufgabe, die ihr im Drama zufällt, mit Haut und Haaren verwachsen zu sein, im Guten wie im Bösen, in Schwäche und Kraft, und es läuft der Einheit der Persönlichkeit und des künstlerischen Eindrucks zuwider, wenn der Held, der uns auf seine Bahn gerissen, in der Mitte des Stücks plötzlich erklären darf: Ich bitte um Verzeihung; dieser Weg ist falsch; kehren wir um! Und doch fühlte Hebbel die Schwäche dieses Verhaltens so wenig, daß er vielmehr der festen Ansicht war, Schiller wäre nie „dem angedeuteten Plane gemäß mit dem Helden als einem Betrüger vorwärts gekommen, weil ein solcher im Drama die hohe tragische Wirkung unmöglich gemacht hätte". O nein! Schiller war auf dem richtigsten Wege, und Hebbel irrte, als er die Worte Leidenschaft, Ehrgeiz, Wille aus der Bibel seines Helden strich und die Worte Pflicht, Gesetz, Legitimität darin schrieb. Und wäre er wenigstens konsequent gewesen! Ein tragischer Konflikt hätte sich denken lassen, wenn Demetrius von Anbeginn an sein Recht bezweifelt, unter dem Zwiespalt in seiner Brust gelitten und endlich nach heißen Kämpfen der Wahrheit die Ehre gegeben hätte. Ästhetisch wäre es immerhin schwächlich gewesen, aber wir hätten doch gewußt, woran wir sind. Über den Hebbelschen Demetrius bleiben wir jedoch so lange im Unklaren, bis wir im vierten Akt erfahren, daß nur ein Mißverständnis ihm den Heldenplatz gegeben — und die Enttäuschung, die er uns damit bereitet, verzeihen wir seinem Dichter

nicht. Zudem sind die an und für sich meisterhaften Schilderungen des russischen und polnischen Volksgeistes bei ihm genau so überflüssig wie sie bei Schiller ausschlaggebend sind, und dasselbe gilt von den historischen Motiven des Stücks und seiner Vorgeschichte, der Vertauschung der Kinder und alles dessen, was damit zusammenhängt. Zwar fehlen durften diese Motive selbstverständlich nicht, und an und für sich hätten sie eher mehr als weniger Licht vertragen, aber wenn sie sich zeigen, nehmen sie sich nun so verlegen, so weggesetzt aus, daß man sie am liebsten ganz wegwünschte. Welch' eine öde Figur ist der Kardinal-Legat! Wie fremdartig mutet uns das aus blauer Luft wie ein Meteorstein in die Handlung plumpsende Motiv des Heiratsverbots für die Bojaren an, das dem Fürsten Schuiskoi zur Waffe gegen den neuen Zaren dienen muß. Und wie überflüssig ist dieser Schuiskoi selbst. Ein Schwächling wie Hebbels Demetrius, den die Enthüllung des Geheimnisses seiner Geburt schon vom Throne stürzt, brauchte keinen Schuiskoi mehr um zu fallen. Laube sah das ein. Er wandelte den Charakter dieses Mannes demgemäß völlig um und ließ Demetrius ausschließlich an seiner Illegitimität zugrunde gehen. In diesem einen Punkte unterscheidet sich sein Demetrius zu seinen Gunsten von der Dichtung Hebbels.

Aber auch nur in diesem einen. Denn wie viel ihre beiden Helden leider auch miteinander gemein haben — der Hebbelsche Demetrius ist so voll poetischen Geistes, daß er, wie in goldner Wolke thronend, die nüchterne Welt Laubes tief unter sich läßt. Die Szene der Barbara, die zitternd mit dem übervollen Mutterherzen vor dem gekrönten Sohne steht, wiegt allein alle übrigen Demetrius auf, heißen ihre Verfasser nun Maltitz oder Hermann Grimm, Gruppe, Laube oder Kühne, Sievers oder Götze. Und diese Schönheiten machen es begreiflich, daß ein früherer Bühnenleiter wie Max Martersteig, ein Mann von poetischem Feingefühl und oft bewährtem, vornehmem Urteil, in jüngster Zeit den Versuch erneuerte, die Lücken des Werkes auszufüllen und dem Ganzen die für die Theatergewöhnung nun einmal unerläßliche knappere Form zu geben. Er betonte den Anteil der römischen Kurie an der Intrigue stärker als im Original, ließ den Kardinal, wie

Hebbel selbst gewollt, im vierten Akt wieder auftreten, änderte die Schreibweise und die Betonung einiger russischer Eigennamen (Schuisky statt Schuiskoi, Otrepiew statt Otrepiep, Boris Godunóff, Marfa Nagóy) und fand sich in dem ganz neu zu schaffenden Schluß des fünften Aktes so glücklich in den Hebbelschen Ausdruck, den Ton absichtlicher herber Nüchternheit, daß die Tragödie in dieser Gestalt mutmaßlich abermals und größere Aussicht als früher hat, auf die Bühne zu gelangen. Um so mehr, als Dr. August Förster, der frühere Leiter des Wiener Burgtheaters den Bearbeiter zu seinem Werk angeregt und Försters Nachfolger das von jenem gegebene Versprechen der Aufführung zu dem seinigen gemacht hatte. Oder sollten diese Versprechungen nichts auf den jetzigen Direktor vermögen? Es ist schön und ergreifend und ganz im Hebbelschen Sinne, wenn in dem Augenblick, da die arme Barbara sich vor der Zarewna im Staube windet, unfähig das letzte Wort der Wahrheit zu sprechen: daß Demetrius zwar ihr, aber doch auch des Zaren Iwan Sohn sei — es ist schön und ergreifend, wenn in diesem Augenblick Demetrius kommt und der gequälten Seele zuruft: „Ich helf' dir, Mutter". Es ist psychologisch vollkommen glaublich, daß Marfa trotz ihres grausam verirrten Gefühls für den ritterlichen Jüngling, der ihr Recht gegen die Aufrührer mit beredten Worten verteidigt, auch dann noch öffentlich Partei nimmt, als sie erfahren, daß er ein Bastard ist, ja, daß sie sich im Grimm zu dem Schwur versteht, „daß Demetrius der Sohn Iwans und Rußlands echter Zar". Und kurz und knapp wie die russische Justiz schließt sich daran das Ende. Der ewige Wühler Otrepiew erscheint mit seinen Kosaken und läßt den kleinen Sarg herbeischleppen, in dem der wirkliche, der in Uglitsch ermordete Zarewitsch modert.

Otrepiew.

Schwör' weiter, Zarin, hier auf diesen Sarg,
Der den Ermordeten von Uglitsch birgt,
Und ende diesen Kampf: Ist dieser Dmitri
Der Zarewitsch, den du geboren hast?

(Alle stehen in äußerster Erregung, Marfa zitternd in furchtbarem Kampf.)

Demetrius

(tritt auf sie zu — sie faßt ihn ins Auge, dann bricht sie lautlos über dem Sarg zusammen).
Ich danke dir! Und liebe dich dafür.
Gerichtet bin ich, so vollzieht den Spruch!
Wer spielt hier Schicksal und das Werkzeug Gottes?

Otrepiew (sein Pistol ziehend).

Wer Zaren machen kann, kann sie auch töten! (Schießt Demetrius nieder.)

Schuisky (stark).

Doch stirbt man dran! (Er ersticht Otrepiew).

Bojaren und Volk.

Heil Schuisky, Zar von Moskau! —

Auch Heinrich Teweles hat in seiner bei Reklam erschienenen Bearbeitung das Drama ähnlich, knapp und beifallswürdig zu Ende geführt.

Hebbels Leben ging zur Neige. War es der nahe Tod, der die tiefdunklen milden elegischen Schatten in seine letzte Dichtung geworfen, war es die Liebe seines Weibes, die ihm den harten Sinn gelöst, das schön erblühte Glück seiner Häuslichkeit? Das Leiden hatte ihn im Leben versöhnlich gemacht. Ergoß es seinen läuternden Balsam nun auch in seine Kunst? Die alten Freunde sammelten sich wieder um ihn, um sein Schmerzenslager. Der Schillersche Genius, wider den er in seinem „Demetrius" kämpfen zu müssen geglaubt, lohnte ihm die ehrliche, überzeugte Opposition von den Sternen herab mit einer schönen Krone: am 10. November 1863 begrüßte ihn die Kunde, daß ihm für seine „Nibelungen" der vom Kaiser Wilhelm zur Zeit seiner Regentschaft gestiftete Schillerpreis zuerteilt worden war. Immer mehr hatte er sich in seinen letzten Jahren dem „heiligen Manne", wie er Schiller nannte, in Verständnis, Liebe und Verehrung zugeneigt, und ein Anschauen des Demetriusfragments im Theater regte die Frage in ihm auf, ob nicht Schiller Recht und er Unrecht habe. Auch das deutete auf die Anbahnung einer Umwandlung seines künstlerischen Stils. Und zu wie herrlichem Gewinn hätte das eigensinnig Individuelle in ihm durch Schillers Richtung auf das Allgemeine und Typische beeinflußt werden können! Am Nachmittag des 12. Dezember las ihm seine Tochter den „Spazier-

gang", an dem er sich nie hatte satt hören können. In der Nacht darauf verschied er an den Folgen der Knochenerweichung, nicht mehr als fünfzig Jahre alt. Herb und unfroh in den Jahren seiner jungen und reifenden Kraft, kein Dichter des Glücks und der Liebe, mehr gewaltsam als gewaltig, mehr schartig als scharf, mehr reflektiv als schauend, aber immer eine Persönlichkeit, ein Mensch für sich, mit der Fähigkeit, das Individuelle auch in andern aufzuspüren und es in schmerzvollen Windungen wiederzugeben, fand er den ewigen Frieden gerade da, als der irdische begonnen hatte, sich in sein Herz und seine Dichtungen zu senken. Aus hartem Granit hatte er seine Urweltsrecken gemeißelt und sie ihre spröde Sprache reden lassen wie kein Dichter vor ihm, und doch sind es Menschen, die sich an unser Herz legen, die wir nicht nur bewundern und anstaunen, die wir wie unsersgleichen lieben lernen, und die uns das Vertrauen leicht machen, Menschen, die die immer verständliche, großartig einfache Sprache des Gefühls, ohne Schnörkel und Gedankensprünge, reden; andre folgen, wir sehen sie in langem, schönem Zuge nahen — da schließt das Schicksal, grausam wie so oft, donnernd die Pforte zu, verscheucht die glänzenden Bilder und läßt uns enttäuscht und trauernd im Dunkel zurück.

Otto Ludwig.

Otto Ludwig.

Wer ist Otto Ludwig? hörte ich bei dem immer noch seltenen Ereignis einer Aufführung des „Erbförsters“ im Parkett des Theaters einer großen Stadt fragen. Ja, wer ist Otto Ludwig? Man konnte der Fragerin die Frage kaum übelnehmen, und doch würde sie wahrscheinlich ein sehr erstauntes und etwas verlegenes Gesicht gemacht haben, wenn man ihr geantwortet hätte: „Einer der größten Dichter Deutschlands“. Sie hätte sich dann vielleicht dunkel entsonnen, daß es einen Roman gibt, „Zwischen Himmel und Erde“, der nur darum eine weitere Verbreitung gefunden, weil er bei Otto Janke in Berlin als „Volksausgabe“ erschienen ist, ein Roman, von dem sie Anfang und Ende gelesen — die Mitte war langweilig —, aber sonst: was hat er sonst geschrieben? Es gibt kaum einen Dichter, dessen Bedeutung so wenig im Verhältnis zu seinem Ruf steht, kaum ein Dichterleben, das wie dies so ganz ein Martyrium war. In kleinen Verhältnissen, im thüringischen Städtchen Eisfeld, wo Otto Ludwig am 12. Februar 1813 geboren war, erwuchs das phantasievolle Kind. In seiner Vaterstadt und in Hildburghausen fand er eine gute gelehrte und musikalische Bildung. Aber es fehlte an großen Eindrücken, wie sie einem Geiste wie diesem, einer plastisch-anschauenden Seele wie dieser Nahrung und Bedürfnis gewesen wären. Er wurde Krämerlehrling — das traurige Los des Pegasus im Joche! — Theaterdichter und Kapellmeister bei einem Liebhabertheater in Eisfeld. Er hat viel und manches leidlich Gute komponiert, — wer kennt es? Er wandte sich an

Mendelssohn nach Leipzig, der Musiker an den Musiker, der Mensch an den Menschen — aber der fertige, in sich abgeschlossene, feine und formvolle Meister verstand den unbeholfenen, durch übertriebene Anstrengungen, durch den Zwiespalt seiner Neigung mit seinem Berufe nervös gewordenen, verlegenen thüringischen Kleinstädter nicht. Er kehrte, kränkelnd, aus der Metropole der Musik in sein Meininger Ländchen, in seinen Wald zurück. Krampfhaft gor und arbeitete seine Phantasie, aber er hatte sich in Leipzig doch wohl überzeugen müssen, daß seiner musikalischen Begabung die Ursprünglichkeit und Kraft fehlte. Als Komponist hatte er damals — im Herbst 1840 — bereits geendet, ein Dichter aber war er noch nicht. Seltsam genug, daß man es sagen muß, aber sein mit einer Ouverture von ihm ausgestattetes und mit ein paar Chören und Liedchen beschwertes Volksschauspiel „Die Geschwister", das nichts weniger als eine „Oper" ist, wie man es genannt hat, nicht einmal ein Liederspiel — er verrät nicht mit dem leisesten Zuge die Vaterschaft des Mannes, der uns den alten Ulrich, den Apollonius und die Heiteretei geschenkt. In Tirol spielt das schwächliche Stück, nach Andreas Hofers Hinrichtung, aber die feindlichen Brüder Uli und Rudi Damm, die dasselbe Mädchen lieben, und deren einer drauf und dran ist, aus Haß und Eifersucht den Bruder und das Vaterland zu verraten — sie sprechen eben so wie das schöne Rösli Theodor Körnersche Jamben in zehnfacher Verdünnung. Der Konflikt ist konventionell wie die Lösung, und die Umwandlung des schlichten Bauernmädchens in eine politische Prophetin, die in einer Vision das künftige Geschick Tirols unter einem edlen Fürstenhause voraussieht und -sagt, nicht ernsthaft zu nehmen. Es wirkt alles unwahr in dieser Komödie, Wort und Musik, die eine Geistesverwandte Lindpaintners, eine Nachkommin Winters und Weigls ist, und wenn ein Chor in der Introduktion im Dreivierteltakt singt:

Sieh' uns hier
Knien vor dir
Mit reinem Herzen,
Schick' uns zu,

Schütz' uns du
Der Unschuld Ruh.
Segnend schau'
Hohe Frau,
Auf unsre Jugend,
Dankerfreut
Hoffend weiht
Sie sich dir heut.

und dabei jedes erste Wort die erste Taktnote und damit den Akzent erhält, also auch die tonlosen Wörter „mit", „der", „auf", „sie", dann fragt man sich wirklich, ob denn in der Tat ein genialer Poet, den wir als einen der wahrhaftesten und strengsten kennen, sich diese künstlerischen Sünden hat zuschulden kommen lassen. Und er war immerhin doch schon ein Vierundzwanzigjähriger, als er (im Jahre 1837) die „Geschwister" schrieb.

Gleichwohl ist es so; die Quelle ruhte zu tief in ihm. Er kannte und fand sich selbst nicht aus. So schwebte er eine Zeitlang, als er der Musik noch nicht förmlich Valet gegeben, ganz im Leeren. Da plötzlich — ein Ruck, ein jäher blendender Moment geistigen Hellsehens. „Mir genügt das Vage der Musik nicht mehr. Gestalten muß ich haben." Damit entschied sich sein wahrhafter Beruf. Was er in diesem geleistet, was seine „Thüringer Naturen", „Zwischen Himmel und Erde", was die „Makkabäer" und der „Erbförster" für unsre Poesie, seine „Shakespeare-Studien" (die in der Gesamtausgabe von Adolf Stern und Erich Schmidt, Leipzig, Grunow, 1891 unter den „Studien und kritischen Schriften" vervollständigt wiedererschienen) für die Kritik, für die Ästhetik bedeuten, das lebt in den — Literaturgeschichten. Aber freilich, welch ein Leben ist das! Das Scheinbild des Lebens, das Sein einer Mumie, ein übertünchter Tod. Und doch, eine kleine, stille Gemeinde hat der außerordentliche Mann, die seine Fehler nicht abschrecken, tiefer in sein Wesen einzudringen und seine Größe zu bewundern, die weiß, daß dies entsagungsvolle Leben mit der reinsten und schönsten Krone der Getreuen geschmückt ist: jener Getreuen, die den Genius nicht in den Tagedienst geben, um einiger lumpiger Taler willen, die auf den Beifall einer der Mode folgenden, vergnügungssüch-

tigen Menge gern verzichten, um das Ideal wiederzuspiegeln, das ihnen glänzend in der Fülle der Gesichte aufgegangen ist.

Liegt über dem Ringen seiner Jugend ein tragischer Schleier, noch tragischer wurde sein Geschick, als er die Höhe seines Schaffens erreicht. Fast fünfzehn Jahre lang peinigten den rastlosen Mann die heftigsten rheumatischen, von entsetzlichen Nervenschmerzen begleiteten Anfälle. „Die Energie Ludwigs," schreibt sein Arzt, „wird mir stets unvergeßlich bleiben, jahrelang einen Zustand ohne Murren zu ertragen, in welchem unter unsäglichen Schmerzen die Herrschaft über den Körper geschwunden, das Bewußtsein aber klar ist, daß der rege Geist durch die Reaktion körperlicher Krankheit zunehmend getrübt werden muß." Ihn selbst schmerzte nur, „nicht, daß ich den Genuß, sondern nur, daß ich den Zweck und den Gebrauch meines Lebens verliere". Ganz kurz vor seinem Tode äußerte er: „Wenn's doch noch möglich wäre, zu arbeiten" — ein Wort fürwahr, das seinem Leben ganz und voll entspricht. Eine Arbeit war ihm auch sein künstlerisches Schaffen. Nicht mühelos, schlank und leicht „wie aus dem Nichts entsprungen" wuchsen ihm seine Gestalten — erst allmählich drangen sie durch Dunst und Nebel, dann aber standen sie auch da, die Gestalten seiner Meisterwerke: ehern und echt. Und wenn sie auf dem Tandelmarkt keine Geltung erlangten, was kümmert das? Eine im besten Sinne vornehme Natur konnte Otto Ludwig verschmähen, wonach er nie gegeizt, nicht, weil die Trauben zu hoch hingen, sondern weil der oberflächlichste Blick in das Treiben der literarischen Messe ihm zeigen mußte, daß neben dem Besten auch das Elendeste gleichen Wert, gleiche Kraft, wenn nicht höhere hat. Es gibt zwar einen Sturmwind des Genies, dem alle folgen müssen — in ihm fuhr Otto Ludwig nicht einher; aber er ist ins Herz der Natur gedrungen, er hat im Tiefsten geschürft, und wer wahren Wert von blendendem Putz zu unterscheiden vermag, der wird den bescheidenen Mann umdrängen, von ihm gewinnen wollen, was er an Edelmetallen im tiefsten, stillsten Grunde gewonnen und ans Licht gefördert hat.

Otto Ludwig hat bei der ihm nie genügenden Sorgfalt des Arbeitens nur wenig veröffentlicht. Wie oft er seine Projekte

hin und her wälzte, um sie recht zu erfassen, beweisen u. a. die reichlichen Varianten des Bernauerin-Stoffes. Nur der Ende der vierziger Jahre begonnene „Erbförster" stand als Drama nach des Dichters Wort, als er in einer Nacht plötzlich erwachte, mit allem Detail fertig vor seiner Phantasie. Auch mit der Ausführung ging es rascher als sonst, wenn Ludwig auch noch manches Einzelne erwog und abänderte. 1849 war er vollendet. Eduard Devrient, damals noch wärmer und freier als in seinen alten Tagen, nahm das Werk mit offenen Armen auf. 1850 kam es auf die Dresdener Hofbühne und wirkte wie ein ganz Neues und Gewaltiges: ein riesiger Basaltblock, der aus den geheimen Felsensitzen, wo es „wild ist und schauerlich öd", in das Treiben der Städte hineinpoltert. Das Publikum war ergriffen, die Kritik würdigte die neue Erscheinung als ein „Ereignis". Die Schauspieler spielten den „Erbförster" mit Leidenschaft — die wenigen, heißt das, die Gelegenheit hatten ihn zu spielen. Genast in Weimar nennt das Stück „das beste Werk der Neuzeit. Alle Charaktere sind psychologisch aufgefaßt, und Wahrheit atmet das Ganze". Anschütz in Wien, der Stuttgarter Grunert, damals noch in München, setzten an die Titelrolle ihre beste Kraft. Bald aber zeigte sich die spröde Natur des Publikums, das den furchtbaren Ernst des Lebens in der Kunst nicht zu ertragen willens ist. Einige wenige Bühnen gaben das Stück; kaum auf zweien erlangte es das Bürgerrecht. Die Wiener Burg blieb ihm mit Anschütz, hernach mit Förster, getreu. Weimar kehrte zuzeiten zu ihm zurück. Heutzutage ist der Erbförster fast überall ein Fremdling. Nur die Meininger, immer auf der Fährte des Echten, nahmen ihn mit Herrn Hellmuth-Bräm in ihr Repertoire auf. In belustigender Konkurrenz folgte ihnen das Berliner Schauspielhaus, nachdem die Meininger den trefflichen Darsteller der Titelrolle an Berlin abgetreten hatten. Während aber das herzogliche Theater mit der schlichten, waldheimlichen, realistischen Inszenierung des Werkes den mächtigsten Eindruck bei dem Publikum erzielte, wirkte das Stück in der damaligen nüchternen Wiedergabe der königlichen Bühne mehr befremdend als erschütternd und rief sogar eine bei dem mehr gewandten und witzigen als tiefen und

gemütvollen Naturell der Berliner wohl begreifliche Opposition hervor.

Die gewaltigen Vorzüge dieses Dramas entziehen sich dem ästhetischen Ellenmaß. Natürlich gibt es Gesetze, die ein Dichter nicht ungestraft verletzt. Aber das bloß Gesetzmäßige ist nie das Große, und wenn eine Tragödie, so zeigt der Erbförster, daß die Bedeutung eines Kunstwerks viel weniger im Stoff als in der Behandlung desselben liegt, mehr im „Wie" als im „Was". Im „Erbförster" zwingt uns zunächst und vor allem eins: das sind Menschen, so reden, so streiten, so lachen und weinen sie, „Thüringer Naturen", aber ganze Menschen. Es ist furchtbar, wie sich aus dem lustigen Wortgefecht beim Kartenspiel der tragische Konflikt herausschält. Ein jeder kennt das Gefühl, für mich stets einer der erschütterndsten Eindrücke: den jähen Übergang vom Scherz zum Ernst. Noch ist alles gut, da kommt ein leises Wölkchen. Nun fühlt man das Unwetter nahen, steht atemlos dabei und kann es nicht wenden. Immer dichter zieht es sich zusammen, nun rollt der Donner und schon schlägt es auch ein. Wie das gemacht ist, das muß man lesen, sehen, nachfühlen, um bei jeder genaueren Prüfung seine Wahrheit nur immer großartiger bestätigt zu finden. Und diese heimlich-unheimliche Stimmung im Försterhause, dies Gefühl vom ersten Wort an: hier muß etwas Entsetzliches geschehen. In diese Zimmer, diese Kammern dringt kein volles Sonnenlicht, eng und lichtlos sind auch die Köpfe ihrer Menschen. Vollendetere Zeichnungen, besseres Material für die bildende Künstlerhand gibt es nicht. Und wie sich nun ein Glied an das andere schließt, den tödlichen Ring für den armen alten Mann schmiedend, wie beengend, wie entsetzlich wahr! Und wie schwer wird es einem nun, bei aller Bewunderung des Einzelnen, bei aller Anerkennung der unvergleichlichen Meisterschaft in der Ausnutzung des engen, trüben Zufallgedankens sagen zu müssen, daß dem „Erbförster" doch etwas fehlt, etwas, das uns alle Qual ruhig und gelassen ertragen ließe: „das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". An der Enge seiner Begriffe, an dem tückischen Spiel des Schicksals geht der

„Erbförster" zu Grunde — wir aber möchten höher stehen und beim Untergange des Helden sehen, daß er sterbend einen Blick in jenes gelobte Land tut, das ihm lebend zu erreichen nicht vergönnt war; und kann er das nicht, so möchten wir doch, wenn wir die Summe seines Lebens ziehen, nichts anders sagen als dies: in deinem Falle hätte ich gehandelt wie du; der Dichter hat mich auf den Stern deines Schicksals gepflanzt, ich folge dir, wohin du ziehst, auch auf die verworrenste Bahn, und trittst du aus deinem Geleise, wohl, es ist mir ein stolzes Gefühl, mit dir enden zu können. Fehlt uns dies Gefühl der Identität der Interessen, dieser Zugehörigkeit zum Helden — dann hat das Drama, in neunundneunzig Fällen gegen einen, auch irgendwo ein Loch, und um seine Wirkung steht es schief.

Der Streit im „Erbförster" dreht sich um die Frage: kann der Herr von Düsterwalde, Stein, den Förster von Düsterwalde, Ulrich, *seinen* Förster, der zugleich sein Duzfreund ist, absetzen oder nicht? Die Antwort lautet natürlich: Ja. Ob es klug oder nicht ist, ob Stein gegen sein Interesse auf dem Durchforsten besteht, das Ulrich mit aller Entschiedenheit verwehren will, das tut nichts zur Sache. Im Verlauf des Stückes selbst wird alles herbeigebracht, dem alten Ulrich dies Recht plausibel zu machen: daß es gleichgültig sei, ob man ihn den Erbförster heiße oder nicht, ob seine Vorfahren bis zum Urgroßvater Düsterwalder Förster gewesen oder nicht; daß der Rupert von Erdmannsgrün, auf den er sich beruft, Staatsdiener und nicht absetzbar sei, was beim Ulrich nicht zutreffe; daß es nichts verschlage, ob er das Beste seines Herrn wolle oder nicht, „vor Gericht gält' das nicht". Kurz, an dem formellen Recht des Stein kann vernünftigerweise kein Mensch zweifeln. Christian Ulrich ist der einzige, der, während die andern doch wenigstens urteilslos vor einer ihnen rätselhaften Tatsache stehen, die Sache sogar umkehrt und, weit entfernt, ein solches Recht des Stein, ihn abzusetzen, zuzugeben, vielmehr die leiseste Neigung dazu für ein himmelschreiendes Unrecht erklärt — wohlverstanden ein Unrecht im formalen, gesetzlichen, nicht etwa nur im moralischen Sinne. Ein Verstandesmangel, der Borniertheit ist, treibt ihn also in das tragische Ende.

Darin liegt etwas das Maß des rein Natürlichen, Gesetzmäßigen, Verlassendes und darum Unästhetisches. Die Dummheit darf wohl Charge, nie aber Hauptmotiv sein. Es ist nur natürlich, wenn der Wilderer es nicht begreift, daß alles, was auf vier Füßen den Wald durchkreuzt und jagdbar ist, was im Strom zu fischen, aus den Lüften herunterzuholen ist, nicht allen gehören soll als freie Speise auf der Gasttafel der Mutter Natur — aber es ist eine Anomalie nicht einzusehen, daß ich mit dem, was mir gehört, machen kann, was ich will. In jenem Falle lehnt sich gewissermaßen die Urmenschheit gegen die Schranken auf, die die Kultur errichtet — in diesem aber wird der natürliche und, wie ich behaupte, allen normalen Menschen innewohnende Eigentumsbegriff selbst verletzt. Daß der Herr, dem der Wald gehört, in dem Walde auch als Herr gebieten, seine Diener ein- und absetzen kann — das muß eingesehen werden können, das kann von einem geistig mit dem gewöhnlichsten im Leben nötigen Hausrat ausgerüsteten Menschen verlangt werden. Es fällt mir nicht leicht, bei einem Werke, dessen hohe Genialität ich nie aufhören werde zu bewundern, diese Ausstellung machen zu müssen — aber gesetzt einmal, man ginge noch einige Schritte weiter und näherte die Dummheit stufenweise dem Kretinismus! Wer würde das ertragen? Dies Extrem nur, um anzudeuten, daß für die ästhetische Wirkung eines Charakters nicht nur ein gewisses Maß von Leidenschaft und ethischer Kraft, sondern auch von Geistesgaben verlangt werden darf. Daß es Menschen wie Christian Ulrich gibt, braucht man keinen Augenblick zu bezweifeln. Aber schade ist es, daß dies in allem andern so kernig, so ganz aus den Händen der Schöpfung hervorgegangene Menschenbild einen geistigen Defekt hat, der sein Unglück und das Unglück des Dramas werden muß! Wie wundervoll ist er sonst gezeichnet! Dies starre Rechtsgefühl, dies unbeugsame Beharren auf dem, was ihm gut und recht erscheint, dieser unwirrsche Ton, unter dem sich die unberührteste Zartheit, ja, Keuschheit des Empfindens verbirgt. Aber ein Bedenken, ein schweres Bedenken bleibt seine Borniertheit doch. Es ist der Genius des „Othello", der den Dichter auf diese Pfade verlockte, des „Othello", dem er eine

so hingegebene Bewunderung zollte. Nicht nur die Verblendung aller derer, die dem Jago ins Netz gehen, findet sich hier in dem einen Manne zur völligen Begriffsstutzigkeit gesteigert — auch die kleineren Verwirrungen und Mißverständnisse, das peinliche Zufallsspiel der Taschentuchkomödie, für deren ästhetische Schwächen Otto Ludwig ganz und gar blind war, finden im „Erbförster" ihr groteskes Abbild und machen zum Jammer für jeden Bewunderer der großen Anlage dieser Charaktertragödie in der zweiten Hälfte plötzlich eine Schicksalskomödie aus ihr, deren Mittel ebenso kleinlich zugerüstet sind wie nur je bei Müllner oder Houwald.

Denn man rufe sich die Vorgänge einmal deutlich in die Erinnerung zurück. Am Schlusse des zweiten Aktes hat sich eine der ergreifendsten Szenen des ganzen Dramas abgespielt. Des Erbförsters Sohn Andres ist auf Befehl des trunkseligen Buchjägers, der mehr durch ein Mißverständnis als durch den ernstlichen Willen des alten Stein auf kurze Zeit an Ulrichs Stelle getreten ist, von sechs Holzhauern brutal ausgepeitscht worden, als er eben „drüber war, die Ahornpflanzungen in der Baumschule herauszunehmen", und der Sohn gibt nun stammelnd, totenbleich dem Vater von der ihm angetanen Schmach Kunde. Das letzte Wort wird dabei nicht ausgesprochen — um so ergreifender rührt uns des Sohnes Aufschrei „Vater, ich kann's nicht sagen. Das hat mir noch kein Mensch getan auf der Welt". In seinem übertriebenen Ehrgefühl das echte Kind seines Vaters steigert dieser Andres alles ins Jugendliche, Leidenschaftliche — nicht eine Wallung in ihm, die wir nicht verständen; so, ganz fassungslos, ganz vernichtet mußte ein solcher Jüngling nach der gemeinen Rachetat des Buchjägers sich geberden. Denn nur eine Rachetat, nicht einen Rechtsakt vollzog der wüste Gesell, als er seine sechs Spießgesellen über den einen schickte, der sich ihrer nicht erwehren konnte. Trotz allem stand das formelle Recht in jenen Augenblicken dem Buchjäger zur Seite — und das eben ist es, was der Erbförster nicht begreifen will. Er betrachtet sich nach wie vor als den Träger seines angestammten Amtes; er gibt Order jeden anzurufen und im Notfall niederzuschießen, der

mit einer Flinte in „seinen" Forst kommt, und gleichzeitig schickt er seinen Jüngsten in die Stadt zum Advokaten, um eine Klage „gegen den Stein und seinen Buchjäger zu machen". Das ist, wie der Charakter des Alten einmal angelegt ist, vollkommen folgerichtig, die einzig mögliche Konsequenz aus den gegebenen Voraussetzungen, in jedem Wort, in jedem Atemzug wahr, und von ungeheurer dramatischer Gewalt.

Ganz unvermerkt aber hat sich in diese bewunderungswürdige Szene der Wurm genistet, der das Fundament der Tragödie unterhöhlen soll. Andres, der von seinem Vater den Auftrag erhält, ihn bis an die Grenzschenke zu begleiten, fühlt plötzlich einen Frostschauer und läßt sich ein Tuch um den Hals binden, nachdem er unter den Flinten für sich die „doppelläufige mit dem gelben Riemen" gewählt. O über dies Tuch und diesen Flintenriemen und über alles Unheil, das sie anrichten! Denn wozu sind sie da? wozu das jähe Unwohlsein des Andres? Im dritten Akt hören wir zwei Gaudiebe in der Grenzschenke von den besseren Zeiten reden, die die Revolution mit sich bringt, zwei ausgesprochene Kommunisten, deren einer, Lindenschmied, seinen tödlichsten Haß auf eben den Buchjäger geworfen, der den Sohn des Erbförsters so grausam gezüchtigt hat. Und in eben diese Grenzschenke kommt Andres Ulrich und lehnt die Flinte mit dem gelben Riemen an die Wand, nachdem er mit den Worten „Daß sich niemand da vergreift; die Flinte ist geladen" sein Tuch um das Flintenschloß gewickelt. Und dann? Ja dann! Dann — „wird ihm so elend da herum", er legt die Arme auf den Tisch und schläft ein. O über diesen Schlaf, der das Drama mordet, und über dies fürchterliche Unwohlsein! Aber warum kann sich ein frischer junger Mann nicht auch einmal miserabel fühlen, fragt vielleicht jemand, besonders nach einer so heftigen Gemütserregung, wie Andres Ulrich sie durchgekämpft? Gewiß, in der baren, platten Wirklichkeit und in den Stücken der Naturalisten, in denen alles Geschehen zufällig ist. Aber nicht im Kunstwerk und nicht an solcher Stelle. Und selbst in der Wirklichkeit: wer schläft so aus heiler Haut in einer Schenke ein, vollends wenn er der Sohn eines Mannes der Pflicht und der

rauhen Tugend selbst ist? Und zugegeben einmal, es wäre wahrscheinlich — im Kunstwerk ist es doch vom Übel! Das benutzt nicht eine augenblickliche ganz kurze Trübung des Wohlbefindens, eine physiologische Störung, um sich den Weg zur Katastrophe, zu Mord und Tod und grenzenlosem Elend zu bahnen. Das kennt solche Abweichungen von der geraden Linie, solche Kreuzungen der Notwendigkeit nicht. Wäre mit so ordinären Möglichkeiten zu rechnen, dann könnte das Geschoß Tells auch fehl gehen und statt des Apfels die Stirn des Knaben treffen! Dann erschösse König Philipps Meuchelmörder vielleicht statt des Posa den Carlos, und zwei muntre Knaben, die heimlich im Weiher baden, retteten Gretchens Kind. Davon also nichts. Aber zu welch anderm Zwecke als um dem Tode ein Hinterpförtchen zu öffnen schläft Andres Ulrich ein? Man höre doch: der Lindenschmied stiehlt unterdeß ja, gerade während dieses eiligen Stegreif-Schlafes, des Andres Flinte, die Flinte mit dem gelben Riemen, und mit eben dieser Flinte erschießt der Lindenschmied den Buchjäger. Andres Ulrich schläft also dem Lindenschmied sehr gelegen. Aus jenem Flintendiebstahl folgt nun aber wieder, daß man Andres für den Mörder des Buchjägers, ja sogar für den Mörder des jungen Robert Stein hält, an dessen Kopf gleichfalls eine Lindenschmiedsche Kugel aus dem verhängnisvollen Rohr vorbeigesaust ist.

Aber noch mehr: der alte Quängeler und mürrische Stehimwege, der alte Forsthüter Weiler (eine Meisterschöpfung des Dichters) weiß dem Förster davon zu erzählen, daß er Andres und Robert im ärgsten Zank gesehen und daß bald darauf zwei Schüsse gefallen seien — der eine der Schuß des Lindenschmied, der den Robert verfehlt. Der andre aber, meint der Weiler, habe getroffen — und wen? den Andres — so glaubt er, denn vom Lindenschmied weiß er nichts. Und richtig erhärtet er seinen fürchterlichen Verdacht durch ein untrügliches Zeugnis: durch das Tuch, das um die Flinte mit dem gelben Riemen geschlungen war, und mit dem der Bach hantierte, als er den verwundeten Strauchdieb mit samt dem Unheilsgewehr in sich aufgenommen. Nun muß ja der Erbförster glauben, Steins Sohn habe den seinen erschossen — und ohne Besinnen entschließt er sich auch, Ver-

geltung zu üben. „Aug' um Auge — Zahn um Zahn." Trifft er nun aber den vermeinten Mörder seines Andres, trifft er den Robert? O nein: seine eigne Tochter trifft er, die holde, herbe, jungfräuliche Marie, die zu einer letzten Zusammenkunft mit Robert, ihrem Verlobten, in den heimlichen Grund gegangen! Um des totgeglaubten, vermeintlich erschossenen, aber frisch und gesund lebenden Andres willen tötet der Erbförster in dem vermeintlichen Robert sein Lieblingskind, seine Tochter Marie — und er, der Mann des starren Rechts, muß einsehen, daß er unrecht hat. Und woher dieser Rattenkönig von Unglücksfällen? Weil der tragische Genius des Stückes sie fordert? Nicht doch; nur weil ein Flintenriemen gelb ist und weil ein junger Mann zur Unzeit unwohl wird. Das wird einem nie und nirgends deutlicher als im Theater. Liest man das Drama, so mag man über diese groben Mißverständnisse hinwegeilen. Sieht man es aber, sieht man dies unglückselige Tuch vor Augen und den noch fürchterlicheren Riemen, dann wünschte man, wie Stallmeister Froben den Schimmel des großen Kurfürsten, beide mit dem „Grau der Mäuse" decken zu können. Aber nein, das Tuch muß so auffallend sein, daß man es mit keinem andern verwechseln, und der Riemen muß hellgelb sein, damit er weithin durch das Dunkel im heimlichen Grunde leuchten kann. Und wir sitzen davor und sagen uns, daß das ganze Verhängnis ungeschehen geblieben wäre, wenn das Tuch etwa weiß und ungemerkt und der Flintenriemen lederfarbig oder schwarz gewesen wäre. Dies ungeschlachte Marterzeug, das zu ganz anderm gut ist als zum Handgerät des großen, gigantischen Schicksals, ist damit wohl hinlänglich gekennzeichnet worden.

Merkwürdig genug, daß Ludwig davon so gar nichts spürte, er, der gegen sich und andre so streng war, der immer kritisierte und mehr noch krittelte. Robert Prutz hatte ihm einmal den törichten Vorwurf gemacht, die Marie im „Erbförster" sei ein unbedeutendes Ding. Aber als Ludwig ihn in den Gesprächen mit Josef Lewinsky zurückweist (im sechsten Bande der Gesammelten Schriften S. 294), da weiß er nur von einem andren Fehler des Stücks zu reden, einem Fehler, der gerade in diesem Drama

keiner ist: er habe den Anfang zu heiter gehalten; es sei aber „ein Hauptgrundsatz der dramatischen Poesie, in dem Zuschauer keine täuschende frohe Hoffnung zu wecken", weil ihr immer Mißstimmung folgen müsse. Selbst wenn das unbedingt richtig wäre, hat Ludwig sich doch geirrt. Denn „daß das Ding ein böses Ende nehmen werde", spüren wir von Anbeginn trotz des Festes, das sich im Forsthause zubereitet, und der Dichter täuscht sich, wenn er glaubt, eben dadurch habe sein im übrigen „durch und durch lebenswahres" Werk an poetischer Reinheit verloren. Ach nein! Aber durch die ungewollte und unbemerkte Konzession an den Genius der Müllner und Houwald hat es schweren Schaden genommen, und wir können es nun erleben, daß moderne und mit dem Wort schnellfertige Theaterbesucher von dem herrlichen Drama als von einem alten Schmarren reden. „Und möcht' ich sie zusammenschmeißen" — was jene bösen Stellen betrifft „könnt' ich sie doch nicht Lügner heißen". Und der besonnene Hettner fällt mir ein, der mit dem Stück so grausam hart ins Gericht ging und es das elendeste Schicksalsdrama nannte. Die Gerechtigkeit verlangt es diesen Vorwürfen nun auch die Verteidigung des Dichters folgen zu lassen, der in einem Brief an Julian Schmidt folgendes darlegt:

„Der andere Punkt ist der im Erbförster gerügte Zufall, den ich aber nicht darin finden kann. Wie die Geschichte dasteht, ist sie so: Der Alte sieht den Robert und schießt auf ihn; Marie läuft absichtlich in den Schuß, sie wird getroffen statt Roberts. Es ist keine zufällige Verwechselung der beiden, kein zufälliger Freischützenfehlschuß durch Wanken des Gewehrs oder etwas dergleichen oder gar durch überirdischen Einfluß, er zielt und schießt vollkommen sicher und würde den Robert treffen. Nur weil ich die Stimmung des Furchtbarerhabenen wollte, habe ich das Verhältnis etwas ins Unklare und Undeutliche gespielt, das ein wesentliches Ingrediens desselben ist, an sich ist es ganz klar und durchaus kein Stück Schicksalstragödie. Das dämonisch Erscheinende kann einem tragischen Dichter verwehrt werden, wenn es als wahrscheinliches und natürliches Glied der Kausalwirkung eingeflochten ist. Hier ist es natürlich und wahrscheinlich, es ist kein Wunder, es geht natürlich zu, nur die Stimmung des

Wunders ist darüber gebreitet. Die wunderbaren Motive sind das Fehlerhafte in den Schicksalsstücken, und ich bin ein so großer Freund der realistischen Motive, daß ich selbst von den durch die Konvenienz geheiligten idealen Motiven nur mit größter Vorsicht Gebrauch mache. Selbst die Ungewißheit ist realistisch aus des alten Försters Zustand notwendig herzuleiten. Ich weiß wohl, ich hätte dergleichen Ausstellungen vorbeugen können, wenn ich das Verhältnis abstrakt hätte markieren wollen. Aber ich bin ein solcher Realist, daß mir meine eigene Einmischung in die Handlung auch nicht viel weniger absurd erscheinen würde, als die Einmischung von etwas Übernatürlichem. — Dann hielt ich's für milder und notwendig zum Abschluß, wenn ich Marien erschießen ließ anstatt Robert. Denken Sie sich die notwendigen Folgen, und vielleicht stimmen Sie mit mir überein. Was wäre für Marien mit einem Leben gewonnen, das die Erinnerung an den Tod des Geliebten durch das Verbrechen des Vaters vergiften müßte; was für den alten Förster, denken zu müssen, daß sein Liebstes ein vielleicht langes vergiftetes Leben hindurch mit Schauder und Abscheu an ihn denken müsse! So stirbt sie einen schnellen Tod und stirbt als Retterin ihres Geliebten; so ist ihre Resignation auf seinen Besitz um ihres Vaters willen erst etwas, wenn sie eine Liebe zu besiegen hat, der man sie fähig sieht, ihr Leben zu opfern. — In dem „Erbförster" habe ich die Gefahr darstellen wollen, in der der Instinktmensch schwebt, dem die Reflexion nur um so schlimmere Dienste tut, wenn er meint sie los zu sein. Daß, wer bewußt den Verstand verachtet und vertreiben will, unbewußt der Sophisterei verfällt. Daß das Herz nicht allein der Führer durch das Leben sein kann, daß, wo der Mensch am selbständigsten auf seiner Einseitigkeit zu stehen glaubt, er in Wirklichkeit am unselbständigsten ist. Denken Sie sich ihn etwa als eine Umkehrung und Ergänzung des Hamletproblems. Wie Hamlet ein Warnungsbild für das „Übergewicht der Reflexion", so ist der „Erbförster" eins für das Übergewicht des Instinkts, wo der eine den klarsten Beweisen nicht traut, weil er halb unwillkürlich einen Vorwand für seine Tatflucht sucht, glaubt der andre den ungewissesten, unwahrscheinlichsten Ge-

rüchten und läßt sich von einem Bibelspruch bestimmen, weil dieser wie jene dem aufgeweckten Tiere in ihm, der Rachsucht entgegenkommen."

Sollte das wirklich auch nur einen Leser überzeugen? Die Tötung Mariens ist noch gar nicht einmal die schlimmste Zufallstücke im Stück, für die zahlreichen übrigen aber, die sich häufen, scheint dem Dichter Auge und Sinn gefehlt zu haben. Und der Instinktmensch Anton Ulrich? Was heißt hier Instinkt? Der Instinkt ist das Ergebnis eines verhüllten, nicht zum Bewußtsein gelangten, triebartig wirkenden Denkprozesses, der den Vorzug zu haben pflegt, die Menschen richtig zu leiten. Wo fände sich der und wo verführe er so bei dem alten Ulrich? Ein andres Mal setzt Ludwig an die Stelle des Instinkts in seiner Beweisführung das Herz, das mit der Sache noch viel weniger zu tun hat. Der „Instinkt" des Erbförsters aber ist so verbohrt wie sein Verstand, und an dieser Verbohrtheit und den Schicksalsschikanen des Stücks geht er zugrunde.

Aber gäbe es denn keine, auch nicht die geringste Verbindung dieser Irrtümer mit dem Charakter des dramatischen Helden und dem ganzen Problem des Dramas? Und ist der Zufall, der willkommenste Prügeljunge der ästhetischen Kritik, wirklich so schlechtweg aus der Tragödie zu verbannen? Ist es nicht auch ein Zufall, daß in „Romeo und Julia" der Abgesandte des guten Priesters unverrichteter Sache zurückkehrt, ohne den jungen Montague in das gefährliche Geheimnis des Schlaftrunks durch den Brief des Paters eingeweiht zu haben? Spielen nicht kleine Zufälligkeiten selbst in den so überaus scharfsinnig und streng geführten Plan der „Emilia Galotti" hinein? Hängen nicht auch im „Wallenstein" Krisis und Katastrophe von einem Augenblick ab? O ja. Aber es ist doch etwas andres, ob das Schicksal einen Menschen, der sich übereilt, beim Wort nimmt und die Kugel, die der Held ins Rollen gebracht, nun selber eine Weile fortstößt, bis es wieder am Helden ist, sie zum Abgrund zu wälzen — oder ob ein Mißverständnis der ausschließliche Erreger des tragischen Leidens ist. Ein heißblütiger, kurzsichtiger, unüberlegter, verblendeter Jüngling — das ist Romeo. Von seiner Gedanken- und Maßlosigkeit hat er schon Proben genug gegeben;

ehe ihn durch seinen Pagen die falsche Nachricht von Juliens Tode erreicht — dieselbe Nachricht, die der Brief des Paters verhütet haben würde. Damit hätte er allerdings wohl auch das frühe Ende der beiden Liebenden *verhütet* — aber *herbeigeführt* hat er es doch keineswegs. Das ist ganz etwas andres. Romeo erhält nur eine wünschenswerte Aufklärung nicht, und an ihm wäre es nun, wenn er besonnen wäre, zu stutzen, sich selber bei dem Pater das Rätsel dieses jähen Todes lösen zu lassen, oder von dem frischen Wangenrot und den Lebenszeichen in Juliens Antlitz betroffen zu werden. Nichts davon! Seinem Charakter getreu endet er im Gruftgewölbe der Kapulet sein Leben, nachdem er durch eine Bemerkung in seinem an den Vater gerichteten Brief auch noch, recht unüberlegt, den armen Mantuaner Apotheker, der ihm das Gift verkauft, ans Messer geliefert — und auch Julien zieht er in den Tod nach sich. Es ist klar genug, daß der Zufallsapparat des „Erbförsters" aus einem ganz andren Arsenal genommen ist. Und Wallenstein? Sobald er mit dem schwedischen Obristen das gefährliche Bündnis geschlossen, gibt es keinen Rückweg mehr für ihn. Er möchte nach der heftigen Szene mit Max, der seinen guten Genius aufgerufen, den Pakt rückgängig machen — aber der Schwede ist fort, als hätte die Erde ihn eingeschluckt: das Schicksal hat den Entschluß des Helden festgeheftet; er ist *unwiderruflich* geworden und setzt sich alsbald in Taten um. So lauert wohl das Fatum auf jede böse Stunde des Helden und führt ihn dicht an der guten Lösung vorbei, listig verhütend, daß er sie wähle; so kommt es seinen Gedanken und Plänen auf halbem Wege entgegen und sendet dem Macbeth das gekrönte Opfer selbst zu Gast; aber es denkt nicht daran, allein und ausschließlich für ihn zu arbeiten und Taten aus ihm herauszulocken, die nach dem natürlichen, gesetzmäßigen Verlauf der Dinge nie hätten geschehen können. Ich hörte einmal das geistreiche Wort, alles tragische Verhängnis beruhe auf dem Wort „eben" — man könnte auch sagen, auf den zwei Wörtchen „zu spät"; auf einem schmalen Steg, auf eines Messers Schneide balanzieren die tragischen Geschicke, aber sie tun es zu unserer ästhetischen Freude nur dann,

wenn sie nicht durch die Taschenspielerkunststücke des Zufalls, durch Augentäuschungen und Mißverständnisse dorthin geführt sind. Das Wörtchen „eben" mag auch Otto Ludwig vorgeschwebt haben. Er, der unablässige Grübler, der sich in die dramatische Kunst Shakespeares wie in einen Schacht hineingebohrt, hat den Willen seiner Menschen und den mächtigeren des Schicksals sich beständig verschlingen und kreuzen lassen wollen, indes der eine immer die Hand des andern ergriffe — so denke ich es mir. Aber über dem Nachdenken verlor er, wie es ihm so oft auch in seinen Shakespeare-Studien widerfahren ist, den einfachen, klaren Blick, und er, der Bewunderer der psychologischen Gesetzmäßigkeit Shakespeares, bemengte sich mit den Kniffen der Schicksalstragöden, die er so verachtete, und beging, ohne es zu merken, und trotz seines Leugnens, ganz dieselben Fehler wie sie.

Aus diesen Schlingen ist kein Entkommen, und sie sind es auch, in denen sich das nüchterne Urteil immer wieder verfängt. Sie haben dem großen Werk den Stempel der zweifellosen Echtheit vorenthalten und dem Philisterſinn das Recht gegeben, es zu bemäkeln. Daß es uns aber dennoch das innerste Mark aufwühlen kann — wie sehr beweist das seine geheime Verwandtschaft mit den Kräften des Lebens, sein geniales, von allen Regeln der Technik und Dramaturgie losgelöstes Wesen. Wir sehen zwar eine Macht, die wir künstlerisch nicht gelten lassen wollen, mit diesen Menschen wie mit Puppen agieren — aber diese Menschen selbst muten uns wie Bekannte an; einem jeden glauben wir schon einmal ins Auge geblickt, die Hand geschüttelt, seine Stimme gehört zu haben. Solche Gestalten schafft nur ein schöpferisches Genie: diesen Weiler, diesen hastigen, gutmütigen und doch so eigenwilligen Stein, diesen banausischen, dummstolzen Wilkens, den Buchjäger, die stille, demütige Frau, die das Restchen des alten Erbteils der Weiber, das ihr geblieben, der List, so gut und treu zum Besten der Ihren verwaltet: der einzige Weg, den ihr der Gatte offen gelassen. Und dieser Erbförster selbst, wie unsäglich rührt und packt uns der Mann! ja wie groß wird er, wenn endlich, endlich die enge Mauer seines vermeinten Rechts einstürzt und er inne wird,

welche Frucht sein ehrlicher Starrsinn getragen. Wenn er dem Stein im letzten Akt mit dem Tuch entgegentritt, das, wie er glaubt, seines Andres Blut getrunken, und nun des Sohnes Stimme draußen laut wird, wenn er diesen entsetzt von sich abwehrt und das furchtbare Wort ruft: „Mein Andres ist tot. Liegst du erschlagen im heimlichen Grund — dann sollst du mein Andres sein, dann ist alles gut, dann wollen wir jubeln, dann wollen wir singen: Herr Gott, dich loben wir" — dann geht von seinem Jammer eine tragische Stimmung aus, die kein Held eines bürgerlichen Schauspiels nach ihm und nur ein einziger vor ihm erreicht: der alte Miller im letzten Akt von „Kabale und Liebe", dem Erbförster vielfach verwandt, in einigen Zügen sein Vorbild. Und wahrhaft erhaben wird der einfache Mann, wenn ihm die ganze Einsicht des furchtbaren Geschicks kommt, das über ihn und die Seinen hereingebrochen, wenn er sich nach der markerschütternden Klage „O einen Trost! Einen Trost! Einen Strohhalm nur von einem Trost" zu dem einen wendet, was sein ganzes Leben gehalten und getragen, zu dem Gedanken des Rechts, das sich ihm jetzt in dem Bibelwort darstellt „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben". „Das ist Gewißheit, das ist Verheißung" sagt er, „das zwingt: kein Aber und kein Wenn. Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben; das heißt: dann ist's gebüßt, dann ist's ausgelöscht und er ist wieder rein." Und er setzt seinen Hut auf, „knöpft sich ein", und mit dem Wort „Ich geh' in die Gerichte" wendet er sich zum Gehen.

Hier findet sich nun zu guter Letzt noch eine einschneidende Wendung, bei welcher den Dichter das Gefühl der Sicherheit einige Zeit verlassen hat. Er hat nämlich für den Schluß zwei einander gerade entgegengesetzte Fassungen geschrieben und damit, wie ich glaube, selbst darauf hingedeutet, daß das Voraufgegangene nicht alles nur das Werk der strengen Notwendigkeit ist, die zweierlei Möglichkeiten gar nicht kennen kann, sondern immer nur eine, eben die notwendige. Bei Otto Ludwig geht nun aber der Erbförster nach der ersten Version wirklich in die Gerichte (und in dieser spielte ihn u. a. Dr. August Förster), nach der zweiten

allgemein bekannten zweifelt er, ob er dasjenige, was er für recht hält, vor Gericht auch wirklich finden wird: den Tod; ja mehr: es wird ihm ganz wahrscheinlich gemacht, daß er ihn nicht finden wird, und er hat es schon einmal zu bittrem Leide erfahren müssen, daß es, wie er es nennt, „zweierlei Recht" gibt. Da macht er sich denn, nachdem er mit doppelbeutigen Worten von seiner Familie und seinen Freunden Abschied genommen, mit der Flinte auf den Weg, der kurz genug ist: denn kaum hat er die Türe im Rücken, da fällt ein Schuß, und der Erbförster Christian Ulrich „hat sein Recht".

Die Wahl zwischen diesen beiden Schlüssen ist psychologisch nicht so leicht. Für den Gang in die Gerichte, der von vielen unbedingt verworfen wird, läßt sich anführen, daß der Förster immerhin doch nicht sicher sein darf, daß man, statt ihn hinzurichten, ihn zum Kerker begnadige oder was sonst; denn es ist ein Irrtum zu glauben, es verschlage für die Beurteilung von Mariens Tode viel, daß der Erbförster diesen nicht beabsichtigt hat. Freilich hat er nicht seine Tochter, wohl aber einen andern Menschen mit Vorbedacht töten wollen, und vor den Gerichten ist es gleichgültig, ob X., der den A. erschießen will, sich in der Person irrt und statt dessen den B. trifft. Mord bleibt Mord, und nur die Qualifikation des Verwandtenmordes würde in Ulrichs Fall selbstredend fortfallen. Im übrigen stehen ihm wohl noch Milderungsgründe zur Seite, und möglicherweise findet das Gericht, daß statt eines Mordes nur ein Totschlag vorliege — aber zweifellos ist die Entscheidung von vornherein keineswegs. Dann aber spricht für Ulrichs Gang in die Gerichte auch, daß die Obrigkeit, die Recht spricht, ihm, dem im Grunde des Herzens frommen Manne, als von Gott eingesetzt gilt; endlich, daß es seinem religiösen Sinne ein Furchtbares sein müßte, Hand an sich selbst zu legen. Anderseits bedenke man aber wohl, daß der stete unmittelbare Verkehr mit der Natur das Elementare im Menschen nährt, vollends im Waidmann, der Blut zu vergießen gewöhnt ist, und daß Christian Ulrich, der sich ohne viel Besinnen, auf das Bibelwort gestützt, zum Rächer seines totgeglaubten Sohnes aufwirft, ebenso leicht sein eigner Richter

werden kann, wenn es zu sühnen gilt, was er selbst verbrochen. Dann verstummt auch in einer solchen Seele, deren Lebensodem die Ehre ist, jeder moralische Skrupel über den Selbstmord — so viele Leichname an ihrer Ehre gekränkter Soldaten legen Zeugnis dafür ab. Der alte Ulrich hat aber nicht nur die Ehre — er hat alles verloren, was ihm das Leben lebenswert machte; den Menschen ein Anstoß, ein „alter Mordkerl", das ist er in seiner Schätzung, sonst nichts. Ein solcher Mann grübelt in seiner furchtbaren Herzensnot nicht lange, was mit dem Sittengesetz verträglich ist, was nicht; Recht, Ehre — das alles sitzt ihm im Gefühl, und mit dem Gefühl entscheidet er auch die letzte Frage des Lebens. Ja, es wäre gar nicht so undenkbar, daß er, das Beispiel des begnadigten Leutner vor Augen, ein gutes Werk zu tun meint, wenn er an die Stelle des falschen Rechtes, welches die Justiz fällt, das wahre setzt, das Gott verkündigt: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben". Und damit würde er seinen Selbstmord rechtfertigen. Ein einziger Grund aber entscheidet für diesen gebieterisch: der ästhetische. So schwül, so atemversetzend ist die tragische Luft in dem dämmrigen Zimmer des Jägerhauses von Düsterwalde geworden, daß wir den Schuß als eine Wohltat empfinden: er zerteilt dies Gedünst, er gibt uns das Gleichgewicht zurück und — er endet das Drama in Wirklichkeit. Wer möchte von dem alten Manne Abschied nehmen mit hundert Fragen auf den Lippen, für die er keine Antwort weiß? Wer möchte sein trostloses Dasein verlängert wissen? Der Schuß gibt Gewißheit, und hat der Dichter uns auch selbst in die Lage gebracht, einen andern Ausgang gleichfalls für möglich zu halten — einerlei, künstlerisch ist dies der rechte. Ein Drama, das vom Unheil so gesättigt ist wie dies, durfte nicht wie ein Rührstück — es mußte wie eine Tragödie enden.

So spiegelt der „Erbförster" den Dichter wieder, wie ich ihn zu erkennen und wie ich ihn in der Vergleichung mit Hebbel zeichnen zu dürfen geglaubt habe. Er ist von den beiden die stärkste Natur. Er sucht die äußerste Einfachheit des psychologischen, ganz natürlichen Geschehens im Menschen auf, und

tötlich haßt er die Phrase und den Bombast. Aber durch seine autodidaktische Ausbildung in seiner geistigen Entwicklung gehemmt, unklar über seine Begabung, die er zu spät erkennt, in den Bann eines schweren Leidens geschlagen, vereinsamte er innerlich früh, und sich selbst und seinen Gedanken überlassen mußte es ihm widerfahren, daß sein starkes echtes Naturempfinden eben aus übergroßer Gewissenhaftigkeit, aus schamhafter Scheu vor dem Unwahren, sich in der Sackgasse der Künstelei verfing, daß seine Einfachheit Befangenheit und Sophismus, seine Naivetät Beschränkung wurde — etwa so, wie in den späteren Werken Henrik Ibsens der Wahrheitsdrang des Dichters zur verschrobenen Wahrheitssucht wird. So erging es Otto Ludwig auch. „Du willst fern von den Menschen sein und sie doch lieben?" fragt er sich einmal, und er selbst antwortet „Eben damit ich sie lieben könne, will ich so fern als möglich von ihnen sein". Und ihnen an Liebe so nah ist er ihnen wirklich oft so fern gerückt. Das erschließt uns die Seele dieses edlen Mannes, das macht uns im Bunde mit seiner scharfen Denkarbeit seine Größe, seine Fehler und Sonderbarkeiten erklärlich. Es ist ein ganz andrer Fall als der Hebbels. Bei diesem mischt sich der Verstand in das Blut seiner Gestalten und verfälscht so die psychologische Wahrheit. Otto Ludwig aber geht von den gesundesten, wahrhaftesten Voraussetzungen, kurz von der Natur aus, um in die Lage des Mannes zu geraten, der aus übergroßer Ehrlichkeit zum Pedanten wird und die Wahrheit des natürlichen Geschehens schließlich, ohne es zu wissen, durch seine Gewissenhaftigkeit ärger beleidigt als es durch einen Streich des Leichtsinns oder eine fromme Lüge geschehen sein würde. Das ist der Fall des Apollonius in der berühmten Erzählung „Zwischen Himmel und Erde"; das ist auch der Fall des Erbförsters.

Und das Facit? Es braucht nicht mehr wiederholt zu werden, daß der „Erbförster" trotz seiner offen liegenden Fehler eine große Dichtung, ein bedeutendes Drama, ein erschütterndes Theaterstück ist. Und eben darum und noch aus einigen andern Gründen gehört er immer wieder auf die Bühne, wie ängstlich sich das Publikum gegen seine furchtbare Wirkung auch sträube.

Es muß, und es wäre eine Schmach, wenn dies zweite der bürgerlichen Trauerspiele Deutschlands, das in den Fußtapfen von „Kabale und Liebe“ wandelt („Maria Magdalene“ ist das andre), sich sein Recht auf das Podium nicht erzwingen könnte. Eben hier können die Poeten lernen, wie das realste Leben von einem begnadeten Dichter künstlerisch gebändigt wird ohne von seiner ursprünglichen Echtheit das mindeste zu verlieren; hier wird diesem nach Realismus schreienden Zeitalter der Beweis erbracht, daß man wahr und poetisch zugleich sein kann und daß es eine Möglichkeit gibt, die Gegenwart auf die Bühne zu bringen und die Menschen unsre Sprache reden zu lassen, ohne der Poesie etwas zu vergeben, die doch noch mehr sein will als ein phonographischer Abklatsch des Lebens. Was sind Ifflands „Jäger“, die in ihren ersten Akten nicht unterschätzt werden sollen, gegen diesen „Erbförster“, was alles übrige, was sich in bürgerlicher Tracht auf der Bühne breit macht? Den Schauspielern aber legen Rollen wie diese eine heilsame Zucht auf. Hier gibt es kein Wanken und Weichen von der Linie, die der Dichter gezogen, keine von den beliebten „individuellen“ und „originellen“ Auffassungen. Hier muß der Darsteller, wie der Dichter will, und tut er es nicht, so macht er es eben falsch. Und hier ist glücklicherweise gar keine Kontroverse über die Charaktere möglich. So klar, so scharf, so unzweideutig ist alles vorgezeichnet; die Form steht da — nun gießt eure Seele hinein, ihr Schauspieler!

Sollte aber diese unbedingte Sicherheit, mit welcher der Dichter den Darsteller führt, dem Werke, anstatt ihm seine Verbreitung zu sichern, nicht vielmehr hinderlich gewesen sein? So viele Schauspieler gibt es und unter ihnen gerade einige der begabtesten und geistreichsten, die nicht zufrieden sind, wenn sie mit einem Charakter nicht ihre eigenen Wege gehen können. Oder ist es doch der nervenfolternde Jammer des Stücks, der ihm das Publikum und damit auch die Theaterdirektoren entfremdet? Denn selbstredend sind es nicht seine künstlerischen Fehler, die es von der Bühne fernhalten. Wäre das, welch' eine Säuberung des Repertoires würde dann notwendig sein! Jedenfalls spielen den „Erbförster“ heute nur zwei oder drei Männer, als die Ersten

unter ihnen der herrliche Bernhard Baumeister von der Wiener Burg und der Münchener Wilhelm Schneider, beide knorriger noch und rauher und damit echter und mehr in des Dichters Sinne als der verstorbene Dr. August Förster, der, nachdem er sein Engagement an der Wiener Hofburg gelöst und die Direktion des Leipziger Stadttheaters übernommen hatte, den Ulrich in das Repertoire seiner Gastzyklen einverleibte, und der ihm auch noch als Sozietär des Deutschen Theaters in Berlin seine Liebe bewahrte. Auch er gehörte, wenn er die Gestalt auch zu weich formte, mit Baumeister und Schneider zu jenen, von denen der Freund und Biograph Ludwigs, Moritz Heydrich, spricht, die einmal in die Rolle eingelebt sich von ihr nicht wieder trennen können. Soll ich ihn mit dem früheren Meininger Darsteller, dessen oben bereits gedacht wurde, vergleichen, so traf auch dieser mit seinem schnauzbärtigen, kurzangebundenen, herrischen Ton die Grundfarbe des Charakters richtiger als Förster, der ihn ungezwungener, gemütlicher, behäbiger spielte. In dieser — man kann, wie dargelegt wurde, nicht sagen: Auffassung, sondern Färbung greift nun zwar der Gegensatz der völligen Arglosigkeit im ersten Akt zu dem Entsetzen des Ausgangs mit stärkerer Rührwirkung ans Herz — aber Ludwigs Wille war es ohne allen Zweifel, den Alten von vornherein schwer, ernst, auf alles, was kommen kann, gerüstet zu zeichnen. Es gibt Naturen, die dem Unglück immer die Hand entgegenstrecken — zu ihnen gehörte wie der alte Miller auch Hebbels Meister Anton und der Erbförster. Sie provozieren das Schicksal, und wenn es eintrifft, ist es ihnen nichts Ungewohntes. Auch in „Kabale und Liebe" und „Maria Magdalene" verfehlte Förster diesen ahnungs- und unheilvollen Ton — nicht weil er wollte, sondern weil er seinem ganzen Naturell nach nicht anders konnte. Aus den Männern von Eisen machte er gutmütige Biederleute. Wie wenig das bei dem „Erbförster" angebracht ist, bestätigt uns zu allem Überfluß Otto Ludwig selbst noch in der kurzen Charakteristik, die er im Jahre 1847 von dem Helden, der damals noch wie das Stück „Willem Berndt" hieß (oder „Die Wildschützen"), niedergeschrieben, und die Heydrich in den „Skizzen und Fragmenten" (pag. 196) mitteilt. Da heißt

es: „Berndt — eine mächtige, zusammengefaßte, sich selbst beherrschende Natur, ein sittlicher Mensch, über den die Rachsucht erst dann Gewalt erlangt, wenn sie sich als Rechtsgefühl maskiert. Seine Festigkeit bis zum eisenköpfigen Starrsinn. Die Gewohnheit, seine mächtig ausgreifende Natur zu beherrschen, seine starken innigen Gefühle zusammenzuhalten, gibt ihm das Vornehme, die Ruhe, die er immer anstrebt, das Plastische, Große, das Bewußtsein seiner Gewalt über sich und deshalb über andere." Dies Bild nahm der Dichter in den späteren „Erbförster" unversehrt hinüber, und Christian Ulrich wäre also wie der Willem Berndt von 1847 mächtig, zusammengefaßt, plastisch, groß zu spielen — nicht aber biderb, gemütlich, mit kleinlicher Behaglichkeit, wie jener Darsteller es in den ersten Akten tat, dem trotzdem die Wirkung, die er in der zweiten Hälfte des Stücks erzielte, und seine unerschütterliche Anhänglichkeit an die große dichterische Schöpfung, die er weit durch Deutschland getragen, weiter als Baumeister, der sein Wien selten verläßt, weiter auch als Schneider, herzlich gedankt und auf jene Schwäche angerechnet werden soll.

In der Inszenierung haben die Meininger auch im „Erbförster" allen, die sehen wollten und konnten, das Muster vorgezeichnet. Hier gab es keine Gelegenheit zu historischem Kostümprunk, zu Massenszenen, zu dekorativen Künsten und Maschineneffekten, aber das tägliche Leben zeigte sich unsern Augen getreu, schlicht und doch poetisch. Es war der Genius der Dichtung, der sich zwischen diesen Kulissen seine Stätte bereitet: das Försterzimmer eng und winklig, ein Kachelofen, eine Schwarzwälder Uhr, die Gedecke weiß und glänzend, Blumen in den prunkenden Vasen, wie die Försterin sie angibt — das Ganze nur spärlich von der Sonne erhellt, die durch die dichten Baumkronen ihren Weg in diese Räume nicht finden will. Und der Geist des Hauses verriet sich in jeder saubern, akkuraten Kleinigkeit. Wie auf militärisches Kommando fliegen Andres und Wilhelm auf Wort und Wink des Vaters, und Zucht und Ordnung bekunden sich auch darin. In der Waldschenke aber klappern statt unsrer alten blechernen Theaterbecher die Geräte, die wir in jeder Wirtschaft kennen, Seidel und Kannen, Krahn, Heber und

Trichter, während im heimlichen Grund das Dunkel lastet, das sich mit der Untat so gern verbündet. Eng und gedrückt jeder Raum, als sollten wir nicht frei aufatmen, als fühlten wir auch körperlich den Druck, der uns die Brust mit jeder Schlinge, in der Leidenschaft, Zorn, Haß und die unseligsten Mißverständnisse die Menschen von Akt zu Akt verstricken, furchtbarer zusammenschnürt.

Was der „Erbförster" der modernen Bühne bedeutete, dessen war Otto Ludwig sich selbst sehr klar bewußt. Er nennt das Stück eine „Kriegserklärung gegen die Unnatur und konventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoesie sowohl als der Schauspielkunst". Daneben läuft dann freilich sein seltsamer Irrtum, als habe er „alle Kunststückchen, mit denen man das Publikum packt" und aus denen man seit sechzig Jahren alle Dramen zusammengewürfelt, darin über Bord geworfen und nichts übrig behalten als das was not tut, „Natur, Wahrheit und schöne nicht zu eng genommene Wirklichkeit". Man sieht daraus nochmals, daß er gegen die schweren dramatischen Schäden des Stücks völlig blind war. Da, wo die Verwicklung uns fast die Kehle zudrückt, fand er eine „nicht zu enge Wirklichkeit", und schön erschien ihm noch, was in kläglicher Dumpfheit der Triebe, von Zufällen gehänselt und verwirrt, aller Freiheit entbehrte, die von der Schönheit unzertrennlich ist. Auf der einen Seite also die hellste Einsicht in die Bedingungen des Dramas und seiner eigenen Werke im besondern, auf der andern ein gänzliches Verkennen seiner Grenzen. Und doch war Unbescheidenheit die letzte Untugend, deren man den Dichter hätte zeihen können. Er war im Gegenteil von einer rührenden, verehrungswürdigen Bereitwilligkeit, seine großen Gaben zu unterschätzen, und ging darin leicht über alles Maß hinaus. Aber Verstand und künstlerischer Instinkt durchdrangen und stützten sich in ihm nicht so, daß einer dem andern zum Heil hätte gereichen können. Er fühlte sich dort unfähig, wo gerade die starken Wurzeln seiner Kraft ruhten, und ließ sich schöpferisch gehen, wo ihm die Kritik ein gebieterisches Halt hätte vorschreiben müssen.

Das zeigte sich deutlich auch an dem zweiten großen Drama,

das Ludwig dem „Erbförster“ folgen ließ und mit dem er, im Feuer der ersten Begeisterung, sogleich den höchsten künstlerischen Gipfel erfliegen wollte. Im Herbst 1852 schrieb er an seinen Freund Schaller: „Seit Mitte August sitz' ich nun im Dörfchen Übigau und hämmere an meiner Mutter der Makkabäer. Die Aufgabe, die ich mir mit diesem Stücke gestellt, ist eine sehr große, eine weit größere als die im Erbförster. Es gilt ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen, das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen zu verbinden, und diese Verbindung, die nur in dem einzigen Shakespeare realisiert ist, noch in eine einheitlichere Form zu gießen.“ Er lebte des Glaubens, daß durch Goethe und Schiller eine unheilvolle Trennung von Kunst und Leben vollzogen, das Ästhetische und Schöne vom Guten und Wahren getrennt sei — und die Ergebnisse dieses „Kultus“ dachte er im Drama wieder beseitigen zu können. Shakespeare schwebte ihm dabei beständig vor Augen und stärkte ihn im Widerstande gegen den vermeinten Feind. Das erste kühne Vertrauen hielt freilich nicht lange vor. Bald schon genügte dem hochstrebenden Manne das Verdienst, wenn er das hohe Ziel auch nicht erreichen könne, doch wenigstens den Weg dahin zu bahnen, „den damit eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln wird“. „Wir füllen mit unsern Leichen den Graben,“ fährt er fort, „über den der Sieger für die Sache der echten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann.“ Noch bescheidener und fast kleinmütig klingt dann, was er nach der Vollendung und Aufführung der Makkabäertragödie niederschrieb: „Die Idee der Makkabäer wäre durchleuchtender geworden, wenn nicht die enge Form, die ein Bühnenstück, ein Drama für die Aufführung geschrieben, für unsere Zeit unabweislich macht, und die eben darin bedingte Aufgabe, aus dem Herzen der Schauspielkunst zu schreiben, zu große Hindernisse gewesen für eine mittelmäßige Kraft“ — ein Wort, das durch ein andres charakteristisch illustriert wird: „Es ist unendlich leicht, ein poetisches Drama zu schreiben, wenn man, wie Hebbel von sich sagt, dabei nicht nach dem Theater blinzelt, oder ein bühnen-

gerechtes ohne Poesie; ich weiß, daß beides vollkommen zu vereinigen über meine Kräfte geht; ich tue, was ich kann, die Gesundheit des Dramas, die in der innigsten Verbundenheit von Poesie und Bühne besteht, herbeiführen zu helfen . . . Ich mache keinen Anspruch darauf, ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu notwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernste Wille und gewissenhaftes Streben nach dieser Harmonie."

Da hätte man denn eine ganze Stufenleiter künstlerischer Empfindungen und Überzeugungen. Zuerst den mutigen Vorsatz, ein neues dramatisches Ideal zu schaffen, das unsere Klassiker hinfällig macht und Shakespeare in einem besonderen Punkte (der Einheitlichkeit der Form) noch übertrifft; dann eine vortreffliche Unterscheidung zwischen dem rein Poetischen, dem Theatralischen und dem Dramatischen, das nach Ludwigs Einsicht beides in sich vereinen müsse; zum Schluß gar das Eingeständnis, kein Dichter und wenig mehr als ein Theaterschriftsteller zu sein: ein Glaube, so unstichhaltig, wie sein erster begeisterter Plan für seine Kräfte undurchführbar.

Was ihn zu dem Vorsatz „ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen" gebracht, wird aus den Shakespeare-Studien, die ihn damals stärker als vorher beschäftigen, klar genug. Nur bei dem britischen Dichter glaubte er eine dramatische Handlung sich rein aus dem Natürlichen der Charaktere entwickeln zu sehen; nur in ihm seien Kunst und Leben eins, während Goethe und Schiller eine Fata Morgana aus der Poesie gemacht, die den Menschen mit sich selbst entzweit und mit ermattendem, die Tatkraft lähmendem Heimweh nach jener fernen Schönheitswelt erfüllt hätte. Diese Kluft wollte er überbrücken, und „die auf den Kopf gestellte krankideale Welt wieder auf die gesundrealen Füße stellen". Daß darin eine ungeheure Übertreibung und Verkennung liegt, ist wohl jedem, der unsere Dichter und ihren Entwicklungsgang kennt, sofort klar. Beide, Goethe wie Schiller, suchten allerdings unablässig nach einer künstlerischen Norm, und welche Bedeutung die Antike auf diesem Wege für sie erlangte, ist allbekannt. Daß in ihr die Gefahr lag, die Kunst dem

frischen Leben der Gegenwart zu entfremden, soll nicht geleugnet werden, und ganz ohne Schaden ist sie an unsern Genien nicht vorübergezogen. Aber einmal förderte sie die hohen Männer in der Auffindung eines dichterischen Stils, der die platte Werktagswelt unter sich ließ, und dann war sie für beide, für Schiller insbesondere, nur eine bildende und fördernde Macht, der sie niemals unbedingte Anbetung zollten und deren Einfluß mit den Jahren verschwand. Wenn in Schillers Entwicklung daneben noch die Kantsche Philosophie eine Zeitlang eine der künstlerischen Gestaltung hinderliche Trennung zwischen „Ideal und Leben" vollzog, so ist auch diese überwunden worden, und immer sichrer nahm der Dichter von der wirklichen Welt in seinen Schöpfungen seinen Ausgang — ein Weg, den Goethe ohnehin schon einschlug. Daß sie dabei aber nicht stehen blieben, daß sie das Kunstwerk von den Schlacken des Zufälligen, Irdischen reinigten — damit übten sie nur das Amt eines jeden Künstlers, und darin treffen sie mit Shakespeare wie mit Dante oder Calderon zusammen. Es hieße also nicht nur die riesenhafte kulturgeschichtliche Aufgabe verkennen, die sie an unserem künstlerisch wohl angeregten, zum Nachdenken und zur Anempfindung erweckten, aber noch ungeschulten Volke zu vollziehen hatten und glorreich vollzogen — es bedeutet zugleich eine Kriegserklärung gegen die Kunst überhaupt, wenn man in dieser Emporhebung des Täglichen zum Ewigen, des Individuellen zum Allgemeinen ein Unheil erblicken will. Daß diese Idealisierung aber in dem Menschen mit dem Gefühl der Erhebung zugleich ein Gefühl der Sehnsucht erweckt, des Heimwehs, wenn man will, ist ebenso gewiß, und diesen Zauber übt Shakespeare wie Schiller und Goethe es tun. Jene Anklage konnte Ludwig also nur erheben, wenn er in der unmittelbaren Vergleichung mit Shakespeare zu fühlen glaubte, daß die Mittel, mit denen der englische und die deutschen Dichter wirkten, im Prinzip verschiedene, so verschiedene seien, daß nur der eine Recht, die anderen Unrecht haben konnten, daß notwendig auf der einen Seite die Wahrheit, auf der andern die Unwahrheit, die künstlerische Lüge liegen mußte — und darin täuschte er sich. Was ihn zu Shakespeare mehr als zu Schiller zog (der als

Dramatiker hier allein in Betracht kommen kann), das war mehr die stärkere dichterische Ursprünglichkeit, der erstaunliche Reichtum seines auf der reichsten und schärfsten Beobachtung fußenden Gestaltungsvermögens, die unmittelbarere Naturkraft, als die Verschiedenheit des Stils oder des künstlerischen Prinzips. Ganz wie Shakespeare wollte Schiller die Welt, wie sie ist, im künstlerischen Spiegel aufgefangen und zusammengehalten, zeigen — er verfuhr dabei nur „sentimentalischer", subjektiver und ohne die hellsichtige Kenntnis des Mikrokosmus, die der Brite besaß; aber die Fehler, die er beging, entspringen durchaus nicht aus einer ganz unkünstlerischen Trennung von Leben und Kunst. Wohl darf man Ludwig recht darin geben, daß bei Schiller öfter der Dichter als das dichterische Geschöpf redet, daß die Situation oft Macht über seine Charaktere erlangt und diese je nach dem Bedürfnis der Wirkung verschiebt oder verfälscht — aber solche Mängel und andre dazu finden sich bei Shakespeare trotz der Gewalt seines Genius auch, und sie beeinträchtigen seine erhabene Größe nicht. Vor allem aber hätte Ludwig sich hüten sollen, die Schillersche Behandlung der Geschichte mehr eine „Sentimentalisierung" als eine Idealisierung zu nennen, denn eben auf diesem Gebiete zeigte sich bei Schiller die fabelhafteste Sicherheit des Instinkts und zugleich eine so bewundernswerte Einordnung der historischen Motive in die allgemein menschlichen Triebe, daß es noch immer keinen Dichter gibt, Shakespeare nicht ausgenommen, der ihm hierin an die Seite zu stellen wäre. Dieser hat es zwar auch in erstaunlicher Weise verstanden, den historischen Bildern Leben einzuhauchen und ohne den Schatten einer Schablone die Parteien in eine Fülle von Einzelwesen aufzulösen, deren jedes uns auch ohne historische Erwägungen durch sich selbst, als Mensch, verständlich und ein Gegenstand unserer Liebe oder unseres Hasses ist. Aber das Menschliche überwog wie immer bei ihm so sehr, daß von dem Historischen insbesondere, dem eigentümlichen Duft und Stimmungsgehalt, den die Geschichte über Länder, Völker und Zeiten breitet, wenig zu spüren ist, geschweige denn von historischen Tatsachen und Motiven, die selbst in den wichtigsten Fällen von dem Dichter oft schlechtweg ignoriert oder auf den

Kopf gestellt werden — wofür „Coriolan“ und „König Johann“ die Beispiele geben. Hier aber liegt nun gerade die Stärke Schillers, und wenn Otto Ludwig dieselbe als eine Schwäche oder Enge empfand, dann hätte er, so sollte man denken, sich an Shakespeare halten müssen, dessen Menschheitsideal ja in gewissem Sinne das größere und reinere ist. Statt dessen belehren uns die „Makkabäer“, daß es nicht das Große, Typische, Unabänderliche war, wohin Shakespeare den Dichter führte, sondern das schlechthin Tatsächliche, nur historisch oder ethnologisch Begreifliche, und daß er sich ein Thema zur Behandlung wählte, vor dem Schiller durch sein modernes und eben darum auch menschliches Empfinden ewig bewahrt geblieben sein würde.

Als das „eigentümlichste, bedeutendste historische Drama nach Schiller“ pries, wie Heydrich zusammenfaßt (pag. 200), die kundige Kritik die „Makkabäer“, und auf den geschichtlichen Charakter derselben legte auch Otto Ludwig Wert. Es will mir nun zwar scheinen, als habe das Psychologische darin mit seinen wunderlichen Auswüchsen ihn mehr gereizt als das Historische — aber man kann die Bezeichnung gelten lassen, und beachte nur, worin es sich bei Ludwig zeigt. Dreimal hatte der rastlose Dichter den Stoff umgestaltet, und alle drei Bearbeitungen liegen uns vollständig vor. In der ersten, der „Makkabäerin“, die sich auf vier Akte beschränkt, weicht aber der Handlungsgehalt in einigen Hauptpunkten ganz wesentlich von dem endgültig festgestellten ab, und der Kern des Dramas ist eine Doppelehe Judahs, die das Judentum bekanntlich gestattete. Der großartigen, leidenschaftlichen, fanatischen Natur (Lea) tritt die stille, sanfte, liebevoll ergebene (Thirza) gegenüber und aus dem Konflikt der beiden und dem Haß, den die wilde Lea auf ihre Nebenbuhlerin geworfen, setzt sich, neben der Opposition Judahs gegen den Syrer und seiner befreienden Führung des Volkes, die Handlung der ersten Akte zusammen. Die Aufhetzung der Masse durch die Simeiten fehlt auch hier ebensowenig wie der Raub der Kinder, für welche Lea und die allzu bereite Leichtgläubigkeit des Judah (oder Judas, wie er in dieser ersten Fassung der Dichtung heißt) die sanfte Thirza verantwortlich macht. Der vierte Akt bringt

dann den Inhalt des fünften in der letzten Gestalt, den Feuertod der Söhne, den Heldenmut der Mutter, Judahs Sieg; während aber Judah und Thirza mit dem Heer und dem Volke zum Dankopfer nach Jerusalem ziehen, scheidet sich Lea, ganz gebrochen, von ihnen ab.

„Laßt mich. Ich bin kein Gast
Für eure Feste. Laßt mich einsam ziehn,
So wie mein Leid nicht seinesgleichen hat.
Der Herr hat meiner Früchte Glanz gepflückt,
Der Herr hat meiner Zweige Kraft versengt,
Zu zeigen, daß der Mensch nichts ist vor ihm!
Geht eures Weges. Mich laßt meinen ziehn."

Als Ludwig sich entschloß, dem Rat wohlmeinender und kundiger Freunde (Eduard Devrient, Berthold Auerbach) nachzugeben und das Thema der Doppelehe fahren zu lassen, bemerkte er auf dem Titelblatt der ersten Bearbeitung, nachdem er die zweite und dritte bereits vollendet: „Dies Motiv war eben der Kern des ganzen Stücks. Besser war's, ich ließ das Sujet ganz fallen und machte mich an einen andern Stoff. Bei der Umarbeitung, die auf keine Weise gelingen wollte, verlor ich die Unbefangenheit des Schaffens, damit die Keckheit, die zwischen Fehlgriffen richtiger greift." Daraus schimmert eine richtige Erkenntnis. Indessen es war nun einmal geschehen. Aus Lea, dem Weibe des Judah, wurde seine Mutter, aus der anmutigen Thirza aber Naemi, des Judah Weib, die von der Schwiegermutter als eine Simeitin verachtet und um der Liebe willen, die der Sohn ihr schenkt, gehaßt wird. Sicherlich bekommt der etwas seichte Grund dieses Hasses seine Erklärung erst aus der ursprünglichen Anlage, und Ludwig fühlte sehr richtig, daß die Stellung des Helden zwischen seinen beiden Frauen das Drama ganz anders zusammenhielt, als diese notgedrungene Umgestaltung. Indessen ist es doch nicht diese Änderung, die dem Stück zum wesentlichen Schaden ausschlug — war doch die Beseitigung des Motivs der Doppelehe aus andern Gründen ein großer Gewinn. Mit einer unserm modernen Gefühl so fremden Sitte hätten wir uns unmöglich im Theater abfinden können, das Drama mochte

Vorzüge haben welche es wolle. Es ist von dem Zuschauer nicht zu verlangen, daß er sein angestammtes Empfinden in dieser Weise verleugne; immer wieder würde er sich an der Voraussetzung des ganzen Konflikts stoßen und zu einer unbefangenen Würdigung der eigentümlichen Größe und der zahlreichen Schönheiten der Dichtung gar nicht gelangen.

So fiel denn das Motiv, und an seine Stelle trat neben der Umbildung der Stellung der beiden Frauen zu dem Helden ein andres: der Kontrast der beiden ältesten Söhne Leas, des ehrgeizigen, blendenden Eleasar und des wortkargen, in sich gesammelten, tatbereiten Judah; der Gegensatz zwischen Schein und Sein. Leider aber sollte die Bedeutung, die mit ihm in die Handlung gebracht wurde, durch eine andre Neuerung wieder in Frage gestellt werden. Die Bibel erzählt uns, daß die Heilighaltung des Sabbat, die den Juden auch das Waffentragen verbot, in den Kämpfen gegen die Syrer die arge Folge hatte, daß sich ganze Haufen jüdischer Krieger ohne Widerstand von dem Feinde niedermetzeln ließen. Die Makkabäer waren infolgedessen vernünftig genug, die Bestimmung einstweilen außer Kraft zu setzen, und am Sabbat wie an jedem andren Tage zu fechten, wenn der Feind oder das Kriegsinteresse den Kampf erheischten. Jenes starre und in seiner strikten Befolgung geradezu wahnsinnige Gesetz war es nun, was Otto Ludwig mit der nicht ganz deutlichen Absicht, es als dramatisches Motiv zu verwerten, in das Drama einführte, und jetzt müssen wir es erleben, daß sich ein unter Judahs Führung mit den herrlichsten Siegeslorbeeren geschmücktes zahlloses Heer am heiligen Tage ohne einen Schmerzenslaut, Psalmen auf den Lippen, abschlachten läßt! Bleibe hier zunächst einmal dahin gestellt, wie weit diese religiöse Manie an der Entwicklung und Lösung des Dramas mitwirkt (der Anteil ist jedenfalls gering genug) — betrachte man also das Motiv nur auf seine Existenz hin. Da ergibt sich doch, daß es nur eine andre Spielart jener Klasse von historischen Motiven ist, zu denen auch die jüdische Polygamie gehört, unsrem Empfinden völlig fremd und zuwider und darum zur Begründung dramatischer Verwicklungen und Entscheidungen vollkommen unge-

eignet: ein Fehler, den man mit der Berufung auf die Geschichte nicht deckt. Wie konnte aber ein Dichter, der auf Shakespeare schwor und der auf Schiller so viel zu mäkeln hatte, nur gerade in diesen Fehler geraten! Wo hat Shakespeare jemals auf eine alte mumienhafte Verordnung, auf überlebte Sitten seine Dramen gebaut? Und wo Schiller, den Ludwig doch anklagen zu müssen glaubte, daß er die Kunst und das Leben in Gegensatz gebracht und das gesunde, unmittelbare Empfinden von der Poesie geschieden habe? Kann man denn das Leben und die Kunst schärfer trennen als Ludwig es hier getan? Wenn Schiller nach alten Chroniken griff, um sich seine geschichtlichen Stoffe zu suchen, dann tat er niemals einen Griff ins Blinde. Immer zog ihn sein dramatischer Sinn, wie die Wünschelrute zum Golde, zu solchen Schätzen, in denen sich ein großes menschliches Gesetz aussprach, in historischer Gestalt zwar, aber doch nie in einer andren, als die unserem modernen Verständnis mühelos erschlossen liegt. Die starke Fühlung mit der Gegenwart, nicht ein archaistischer Sinn ließ ihn den Carlos, den Wallenstein, die Stuart, den Tell finden, und darum blieb er modern, ob er nun den Freigeist an den Despotismus König Philipps scheitern ließ, ob der Kampf der katholischen Königin von Schottland gegen die protestantische Elisabeth, ob Wallensteins Verrat oder die Erhebung der Schweizer ihn begeisterte. Er also, gerade er steht in seiner unmittelbaren Berührung mit dem Leben als ein Warner für alle jene Geschichtsdramatiker da, die glauben, es genüge uns zu interessieren, wenn sie uns irgend eine kleine Hofkabale aus dem dreizehnten Jahrhundert oder den Streit um Verordnungen und Gesetze vorführen, die mit dem Menschlichen nicht die leiseste Fühlung haben. Zwar kämpft Judah in den „Makkabäern" in heftigen Worten gegen den blöden Fanatismus seines Volks, aber das genügt nicht. Auch das Objekt, gegen welches die Menschheit den Kampf führt, muß uns immer noch verständlich bleiben und nie darf es ganz unwahrscheinlich und widersinnig sein, wie die Waffenenthaltung der Juden. Ein Drama, welches uns ins Kannibalenland führte und einen leidenschaftlichen Streit über das Recht darstellte, seine Feinde zu verspeisen, könnte ein geniales

Werk sein und doch würden wir es uns auf der Bühne verbitten, wie uns das Opfer, das der Israelit Jephtha an seiner Tochter, oder der Kreterkönig Idomeneus an seinem Sohne bringen will, immer abstoßend erscheinen wird. Damit soll der dramatischen Stoffwahl keine allzuenge Grenze gezogen werden. Im allgemeinen ist das Publikum leicht bereit, sich von dem Dichter jede mögliche Voraussetzung für den dramatischen Konflikt gefallen zu lassen, und alle Länder und Zeiten können auch heute noch die köstlichsten dramatischen Früchte zeitigen. Nur muß Geist von unsrem Geist darin sein, das Leben unsrer Sinne, der Schlag unsres Herzens, das Drängen unsrer Leidenschaft, wenn der Dichter nicht für ein Theater und ein Publikum in den Wolken geschrieben haben will. So lange er aber das Band mit dem Empfinden der Gegenwart nicht zerschneidet, so lange ist er auch „modern", und es wäre albern, dies Wort nur auf Fräcke, weiße Binden und die neuesten Balltoiletten anzuwenden. Nicht die moderne Tracht macht das moderne Drama, so wenig wie Kleider Leute machen. Vielleicht wird dem lebenden Dramatiker die Wahl schwieriger als sie derzeit Schillern wurde. Vielleicht hat er sich noch enger an das Leben der Gegenwart zu schmiegen. Aber große, ewige Fragen der Menschheit und der Kultur, die heute die Gemüter bewegen, sind auch schon in früheren Zeiten, unter fernen Himmelsstrichen ausgefochten, und auch in dem fremden Gewande können die Kämpfe unsrer Tage geschlagen werden. Siegreich wird der Dichter sie aber auch dann nur beenden können, wenn er sich über den Hader der Parteien stellt. Eine tendenziöse Färbung sichert ihm vielleicht die Sensationswirkung des vergänglichen Augenblicks. Aber modern bleiben kann er auch dann nur, wenn er die Menschheit über die Mode und die Koterien stellt. Das ist Shakespeares, das ist Schillers Fall. Sie sind es noch, weil sie es damals waren. Und es betrübt, sagen zu müssen, daß ein so bedeutender Dichter wie Otto Ludwig einem Drama, das so viele Bedingungen zur Vollendung in sich vereinte, diese Gunst raubte, als er die Fühlung mit dem Leben verlor und sich, in der Einsamkeit seiner Krankheit, auf ein dramatisches Problem einließ, das nicht modern,

nicht menschlich und darum auch nicht dichterisch war. Ein Mangel an Einsicht, welche weit geringere Geister als er, Gutzkow, Laube, selbst Brachvogel und Mosenthal in diesem Punkte besaßen, wurde seiner Dichtung verhängnisvoll.

Nehmen wir dies Bedenken nun als erledigt und sehen wir das Drama auf seinen Organismus an. Da zeigt sich, daß es ungemein vielgliedrig ist. Eine Handlung scheint die allen andern dominierende zu sein: die Befreiung der Juden vom Joch der Syrer. Daneben spielt der geistige Kampf der beiden Söhne der Makkabäerin, des scheinlosen Judah, der der Retter des Volkes wird, und des bestrickenden Eleasar, der ganz in die Netze des Unterdrückers und seiner Schwester fällt, seinen jüdischen Namen gegen einen griechischen (Ajax) vertauscht und zu spät einsieht, daß er für seine Opfer nichts als Undank und Verachtung geerntet. Wir haben hier also ein Judah-Drama und eine ihre eigene Bahn, von andern ungekreuzt, durchlaufende Eleasar-Tragödie. Neben diese, die genau betrachtet mit dem Hauptthema gar nichts zu tun hat, tritt aber noch eine andre: die Lea-Tragödie. Auch diese spaltet sich aber wieder in zwei oder gar in drei Teile: in die Stellung der Mutter zu den beiden rivalisierenden Söhnen, zwischen denen ihr Ehrgeiz und ihr Glaube hin- und herschwankt; in die Feindseligkeiten Leas gegen ihre Schwiegertochter Naemi; in die von dem Stamm sich wieder ganz selbständig ablösende Tragödie der Opferung der Kinder, die Ludwig dadurch ermöglichte, daß er in erlaubter Abweichung von der Geschichte die Mutter des Judas Makkabi, das Weib des Mattathias, mit der Mutter der Sieben verschmolz, welche Antiochus Epiphanes im feurigen Ofen mordete. Zweige der Haupthandlung sind endlich noch der Widerstand der Simeiten gegen die Befreiung von der Fremdherrschaft, ihre damit zusammenhängenden Gewalttätigkeiten gegen das Haus des Mattathias (der Raub der Kinder), und die Verhetzung des orthodoxen Volkes durch den fanatischen Jojakim. Ein wahrer lernäischer Schlangenleib! Nun könnte man auf den Schillerschen „Tell" deuten und zeigen, daß auch er drei oder mehrere Handlungen nebeneinander führt, nämlich die Geschicke des Hauses Tell,

Melchthal, Attinghausen und wenn man will auch noch Stauffacher (denn Baumgarten ist und bleibt eine Episode) — aber einmal wird niemand den episch gearteten „Tell" für das Muster eines Dramas, geschweige denn eines Bühnenstücks erklären (trotz der großartigen Wirkung fast aller einzelnen Szenen), dann aber hat Schiller sich auch weislich damit begnügt, jedes dieser Dramen im Drama für sich zu entwickeln und auszugestalten und zu guter Letzt alle hier und dort entsprungenen Bäche in den großen Strom zu leiten, der die Tyrannei hinwegflutet und ihre festen Burgen zerbricht. Dieser Strom zieht sich von Anfang bis zu Ende durch das Schauspiel, und er ist es, der ihm trotz allem die Einheit wahrt: er begrenzt die gemeinsame Aktion, in deren Mitte als Held das ganze Volk der Schweizer steht. Man könnte nun sagen, ganz ähnlich stünde es in den „Makkabäern", und was Schillern recht ist, müsse Otto Ludwig billig sein. Wie dort die Schweizer, so seien hier die Juden, das ganze Volk Israel, der Held, und die Einzelhandlungen der Tragödie nur so und so viel Schößlinge desselben Baumes. Dies Letztere trifft aber schon nicht zu. Bei Schiller hat jede der Tellhandlungen eine unmittelbare Beziehung zu der freiheitlichen Bewegung und alle münden ausnahmslos direkt in sie ein; bei Otto Ludwig stehen sie zum Teil ganz außerhalb derselben. Wenn Schiller aber von vornherein darauf verzichtete, sie zu verknüpfen, das Geschick Melchthals mit dem des Tell, dieses mit dem des Rudenz, wohl einsehend, das sei ein unmögliches Unterfangen, dann war Ludwig, dem der Ruhm eines bloß „epischen" Dramas nicht genügte und der sich nichts Geringeres vorgesetzt hatte, als den Geist Shakespeares in eine einheitlichere Form zu gießen, kühner und — unvorsichtiger. Er wollte die sämtlichen Handlungen an irgend einem Punkte sich berühren lassen; Eleasars Abfall, der Söhne Tod, die Größe der Mutter, der Glaubenswahnsinn der Juden sollten Einfluß auf die Entscheidung des Hauptthemas, der Befreiung Israels vom syrischen Druck, erlangen, und damit ist er gescheitert.

Deutlich wird diese Absicht des Dichters u. a. durch folgende Stellen. Zunächst durch die Beschreibung der Entmutigung, die

sich des syrischen Heeres nach der Niedermetzelung der Juden am Sabbat bemächtigt. Der Feldherr Gorgias erzählt in der ersten Szene des fünften Aktes:

„Ich habe manches Sieges stählenden
Einfluß gesehn auf Siegerheere wirken
Und weiß, daß Sieg den Sieg gebiert. Allein
Der bei Ammäus über Waffenlose,
Die selbst dem Schwert die unbewehrte Brust
Entgegenboten, Herr, das war kein Sieg,
Wie er Besiegte schwächt und Sieger stärkt.
Die Krieger überfiel ein Graun im Schlachten,
Sie fühlten sich nicht Krieger mehr, nur Mörder.
Die Wut des Feindes weckt die eigne Wut
Und scheucht den Sinn der Menschlichkeit von dannen;
Doch kalt zu morden, das ist grauenhaft.
So kam's, daß die Empfindungslosigkeit,
Mit der die Sterbenden den Tod begrüßten,
Indem sie lächelten und lächelnd starben,
Das Lächeln von der Sieger Wangen pflückte
Und bleiche Ren' d'rauf sä'te und Besorgnis
Wie sonst man im Gesicht Besiegter liest."

Und als die Brüder in den Martern vergehen, warnt der Genosse des Gorgias, Nikanor, den König:

„Herr, laß es enden!
Die Krieger steh'n entsetzt. Von Brust zu Brust,
Von Zelt zu Zelt schleicht die Entmutigung.
Die Meuterei hebt schon ihr Schlangenhaupt,
Die Schar, die die Gefangnen soll bewachen,
Befreit sie selber. Aus der Brüder Qual
Weissagen sie das Ende Syriens.
Die Simeiten, die sie dir gebracht,
Zerrissen sie im Zorn, ich konnt's nicht hindern.
Fort, hört' ich Einen rufen, eh' das Weib,
Das riesige, den Himmel niederbetet
Uns zu erdrücken."

Antiochus Eupator sagt daraufhin denn auch wirklich nach einer Pause:

„Macht ein Ende.
Zum Aufbruch blast! Zurück nach Syrien!",

und als Judah mit den Seinigen ins Lager dringt, erklärt der Tyrann, er könne die Israeliten zwar mit leichter Miene auf-

treiben, denn alles, was Sieg verspreche, stehe auf seiner Seite; aber er wolle es nicht, er biete die Hand zum Frieden — und der großmütige Judah läßt den großmütigen Mörder seiner Brüder unangefochten ziehn.

Ich kenne nur eine Theaterpause, die annähernd so schlimm ist wie diejenige, in welcher der Syrerkönig seinen Sinn ändert: es ist die Pause, in welcher die Milford in sich geht und den Liebenden das Feld zu räumen beschließt. Aber dem Antiochus wird doch noch etwas viel Unerhörteres zugemutet. Er, der kurz vorher noch einer flüchtigen Wallung zum Trotz auch das Leben der jüngsten der Makkabäersöhne verlangt hat, soll nun plötzlich, weil ihn die Laune treibt, oder besser, weil der Dichter keinen andern Ausweg weiß, seinen Sinn ändern und die Früchte seines Sieges fahren lassen? Und worauf gestützt? Auf die Stimmung im Heere? Was bedeutet die einem Despoten, der ein Volk zu vernichten ausgezogen ist? Man sollte denken, je mehr Trotz ihm geboten wird, um so hartnäckiger müsse er sich selbst zeigen. Das wäre natürlich und verständlich gewesen. Sollte aber wirklich der moralische Schrecken Macht über sein verderbtes und verhärtetes Gemüt erlangen, dann hätte es einer ganz andren Bewegung in seiner Seele und weit stärkerer Farben der Darstellung bedurft. Dann hätten wir inne werden müssen, wie das Entsetzen über die Sabbatschlächterei und den Mord der Brüder immer größere Kreise zieht, die Soldaten, die Feldherren, und endlich den König selbst ergreift — durch Auge und Ohr hätte es auf uns eindringen müssen, anstatt in einem magren Bericht und in einer Pause seinen für unser eignes Empfinden nicht maßgebenden, ja geradezu wertlosen Ausdruck zu finden. Da diese Wirkung uns nicht gebieterisch aufgezwungen wird, stehen wir der Willenswendung des Königs ohne Glauben gegenüber und beharren dabei, daß er nach dem einfachen Verlauf der Dinge gerade entgegengesetzt hätte handeln müssen, als er es tut. Damit fällt aber auch die Beziehung der beiden schreckensvollen Ereignisse zu der Haupthandlung, der Errettung Israels aus Feindeshand, fort, und nur das peinliche Gefühl bleibt in uns zurück, daß der Dichter durch den Versuch einer

solchen Verknüpfung auch noch dem Sieg des Judah den besten Teil seines Wertes genommen hat. Wenn der mächtige Feind sich in einer plötzlichen Anwandlung unwahrscheinlicher Großmut freiwillig zurückzieht, während es an ihm gelegen hätte, den Kampf bis zum äußersten zu treiben, dann wäre vermutlich auch ohne Judahs mannhafte Taten dasselbe erreicht worden, und der Held muß es sich gefallen lassen, wenn man über seinen unnützen Kraftaufwand lächelt. So arbeiten sich denn hier zwei Motive, die sich zum Austrag der Haupthandlung vereinigen sollten, vielmehr störend entgegen; eins schwächt das andre und seine Folgen ab, und dadurch überzeugt uns keins von beiden. Entweder also schlug Judah den Feind in die Flucht — und dann bedurfte es des moralischen Eindrucks der Hinschlachtung des Heeres und der Makkabäer-Brüder nicht; oder dieser vertrieb den Syrer, und dann war Judah überflüssig.

Aber auch die übrigen Motive der Tragödie stehen sich im Wege und benehmen sich gegenseitig Licht und Luft, wenn sie sich auch nicht wie die beiden eben betrachteten aufheben. Der Unterschied zwischen Schein und Sein, zwischen Judah und Eleasar, hätte in Verbindung mit dem Hauptthema, der Befreiung Israels aus der Hand der Syrer, allein schon ausgereicht, um ein Drama zu füllen, und es ist wahrhaft beklagenswert, daß der Dichter die herrlichen Ansätze dieses Konflikts durch ein Allzuviel von Motiven hat verkümmern lassen. Hätte er eine größere Stoffenthaltsamkeit geübt, so hätte sich aber auch schon in den beiden ersten Akten mehr Raum gefunden, jenen Gegensatz so herauszuarbeiten, daß wir ihn deutlicher als Gegensatz *empfunden* hätten. Das tun wir aber erst, wenn Judah selbst am Schluß des ersten Aktes für den Dichter das erlösende Wort spricht:

„Geh hin und sei der Sklav' des Scheins, der Schatten
Des Syriers. Judah will *sein*."

Fehlte dies Wort, wir würden ratlos mit der Mutter, die bald auf Judah, bald auf Eleasar ihre Hoffnungen setzt, zwischen beiden hin und her schwanken, und, zu spät für die theatralische Wirkung, erkennen, daß Judah, mit allen Zeichen zur Größe und Herrschaft begnadet, in seiner Entwicklung scheinbar zurückgeblieben

ist und die hohen Erwartungen Leas getäuscht hat — getäuscht, bis er sie plötzlich mit einem Schlage desto glänzender erfüllt. Aber auch so wirkt die Teilung des Interesses unter die Brüder bei der Hast und Undeutlichkeit, mit der ihr Verhältnis behandelt ist, ungemein beunruhigend — einzig und allein aus dem Grunde der Stoffhäufung. Verschwindet aber Eleasar mit dem zweiten Akte, um die Residenz des Antiochus aufzusuchen, dann hat er unsre Aufmerksamkeit auch verloren, und der Gegensatz zwischen Judah und ihm ist vergessen. Denn was den Eleasar fortan allein angeht, vollzieht sich hinter der Szene. Was ihn an den Syrer bindet, ist für uns tot, und des Königs Schwester, die er anbetet, die schöne Antiocha, bekommen wir überhaupt nicht zu Gesicht. Erscheint er im dritten Akt nochmals auf der Bühne, dann ist er nicht viel mehr als ein Statist und Schleppenträger des Fürsten. Zudem lastet der Fluch des niedrigsten Renegatentums auf ihm, den er mit genauer Not durch die Rückkehr zu den Seinen in der Stunde des höchsten Jammers von sich wälzt. Aber selbst seine Verwünschung des Heidentums und sein mit den unschuldigen Brüdern freiwillig übernommenes Martyrium reichen nicht mehr hin, uns für ihn zu erwärmen. Statt eines Charakterbildes erhalten wir nur eine flüchtige Skizze, deren widersprechende Linien wir nicht zu reimen verstehen. Besonders deutlich zeigt sich aber kurz vor seinem Ende noch einmal die Unmöglichkeit des von Ludwig so mutvoll gewagten Versuchs, diese zahlreichen starken Motive einander über- und unterzuordnen. Müßte es für die Mutter nicht etwas Furchtbares sein, den bevorzugten, verhätschelten Sohn, von dem sie die Befreiung des Landes erhoffte, als den Knecht des Syrers zu sehen, denselben Sohn, dem sie, seines Namenswechsels unkundig, als dem verhaßten Günstling des Königs ahnungslos geflucht hat? Müßte nicht das ganze Unrecht, das sie mit seiner Bevorzugung dem stillen, ernsten, mannhaften Judah getan, noch einmal in ihr lebendig werden, wenn jener Gegensatz von „Schein und Sein" für das Drama überhaupt noch vorhanden wäre? Und müßte nicht auf jeden Fall dem Wiedersehen, unter welchen Umständen es auch erfolgte, erst nach den heftigsten Seelenkämpfen der Mutter

die Versöhnung folgen? Was aber sehen wir statt dessen? Als die Mutter vor dem Despoten steht, um ihrer Kinder Urteil anzuhören, stürzt Eleasar plötzlich aus dem Hintergrund des Zeltes hervor und tritt für die Seinen ein. Lea ruft aus: „Zweimal mir Gebor'ner, doppelt mein Kind", und damit ist nach einem letzten Abschiedswort Eleasars und einem Gruß an Judah die Sache abgetan. Ärger konnte uns die Verkümmerung des „Schein- und Sein"-Motivs doch wirklich nicht vor Augen geführt werden.

Ganz ähnlich ergeht es nun dem Konflikt zwischen Lea und Naemi, dem Haß der Simeiten gegen den greisen Mattathias und seine Familie, dem Fanatismus Jojakims. Ein jeder muß sich mit einer Andeutung begnügen, und findet der Dichter Gelegenheit und Raum, die Charaktere in einer breiter geführten Szene zu entfalten (so in der ergreifend schönen der beiden Frauen im vierten Akt), dann kommt uns wieder das Bedenken, daß die Ökonomie darunter leidet, denn Leas Haß gegen Judahs Weib ist viel zu nebensächlich, als daß seine Überwindung durch die Liebe so viel Platz in der Handlung beanspruchen durfte. Daß unter solchen Umständen von einem wirklichen dramatischen Organismus, geschweige denn von einer guten Komposition nicht die Rede sein kann, versteht sich natürlich von selbst. Es ist Otto Ludwig nicht nur fehlgeschlagen, das Muster einer idealen Tragödie aufzustellen, er hat mit den „Makkabäern" auch ein schon mit bescheidenem Maßstab gemessen unzulängliches Drama geschaffen, unzulänglich in speziell dramatischem Sinne, dem Sinne einer aus den Charakteren sich einfach, folgerichtig entwickelnden, geschlossenen Handlung; und wären die Gestalten der Lea und des Judah nicht, die das Ganze zwar auch mehr episch als dramatisch zusammenhalten, so bliebe nichts übrig als ein Mosaik zum Teil großartig gipfelnder Szenen, die samt und sonders das Gepräge einer bedeutenden, edlen Dichternatur tragen, die jedoch zusammengenommen auf die Bezeichnung Drama keinen Anspruch erheben könnten.

Auch Lea und Judah machen sich übrigens den Platz streitig: den Platz des Helden. Jene ist die dramatischere, konfliktreichere

Natur, von starken Leidenschaften hin- und hergeworfen und in dem Bau des Stücks so bevorzugt, daß das stärkste Licht auf sie fällt und sie mit dem größten Raum auch das Hauptinteresse zu fordern scheint. Das fällt ihr nun allerdings zu, und doch ist sie nicht die Heldin. Um diese Rechte geltend machen zu können, ist vor allem eins erforderlich: alle Begebenheiten des Dramas müssen auf das Verhalten der Mittelfigur zurückzuführen sein, und in diesem Sinne muß sie das Drama erzeugen. Nötig wäre also nicht, daß der Held die Taten, die im Stück geschehen, durch kraftvolles Handeln selbst herbeiführt (Macbeth, Richard, Coriolan, Fiesco, Tell), auch das passive Verhalten genügt schon zur Behauptung des Heldenplatzes, wenn nur jenes entscheidende Merkmal nicht fehlt, wie Hamlet, Heinrich der Sechste, Clavigo und andere beweisen. Weder das eine noch das andere trifft aber für die Mutter der „Makkabäer" zu. Nicht sie ist es, die aktiv oder passiv die Entscheidung des Dramas herbeiführt oder herbeiführen hilft; sie irrt sich vielmehr so gründlich, daß sie den Retter des Landes verkennt und statt des Judah dem Eleasar ihre Unterstützung leiht. Mit größerem Recht könnte man ihr wegen der großartigen Standhaftigkeit, die sie vor dem König bewahrt und die sich von ihr auf ihre Kinder überträgt, an dem Ausgang einen gewissen Anteil einräumen, wenn wir nicht schon wüßten, wie schwach es um die dramatische Notwendigkeit dieses Ausgangs überhaupt bestellt ist. Was ihr sonst aber widerfährt, rührt zwar alle Saiten des Herzens und ist für sich betrachtet ungemein ergreifend, aber es gehört in diesem Drama nicht zum Thema, und ein Drama „Lea" zu schreiben, wie es nahe gelegen hätte, hat der Dichter unterlassen. Ihre Charakteristik könnte nicht besser sein als sie ist. Bei aller alttestamentlichen Größe geht doch auch ein echt orientalischer Zug oft sehr kleinlicher Grausamkeit durch ihre Natur. Meisterlich ist sie in ihrer Mutterſorge und der heimlichen, dem Auge ihres Gatten verhehlten, Verwöhnung ihres Lieblingssohnes, von prophetischem Eifer in jener erregenden Szene, wo Bote um Bote kommt, um Kriegsglück und -Not abwechselnd zu verkünden. Da achtet sie es nichts, daß selbst die zarte Naemi, ihres Sohnes Weib, als

„Simeitin", als eine Angehörige des kleinmütigen, boshaften Geschlechts, das der Erhebung Judahs immer widerstrebt hat, der Wut des fanatisierten Volkes ausgeliefert wird. Und wie sie nun aus ihrem Siegesjubel, die Cymbel in der Hand, so jäh gerissen wird, wie sie in dem „Ajax" ihren Eleasar verflucht, um dann, soeben noch die Stolzeste von allen, ganz allein zu stehen, selbst ihrer Kinder durch die Rache des Simeiten Amri beraubt, ein Bild des Jammers und der Verzweiflung, da erschüttert sie uns aufs tiefste. Mehr aber noch, als sie, von den ergrimmten, rachsüchtigen Gegnern an die Sykomore gebunden, ihren Schmerz in die Luft hinausatmet:

„Der am einsamen Bett der Hindin steht,
Ihr aushilft in der Stunde der Geburt,
Wenn ihre Seele zagt, Herr, sieh verblutend
Ein Mutterherz aus sieben Todeswunden,
Das ganze Weib ein brechend Mutterherz
Und sprich: es ist genug!"

Ebenso wundervoll ist ihre übermenschlich erhabene Haltung im Zelt des Königs und ihr großes Wort an den Antiochus, der soeben den Schwur getan, Leben und Tod der Söhne in der Mutter Hand zu legen:

„So schwurst du dein Gericht —
Denn diese wird der Herr, ihr Gott, erwecken,
Wenn du ein Schatten bist im Totenreich.
Tor, der du meinst, die Kinder zu verderben,
Und bist das Werkzeug nur, sie zu erhöh'n!
Denn über ihrer Marter wird der Herr
Von seinem Volke wenden seinen Zorn.
So lang ein Odem weht, wird er sie preisen,
Doch du wirst ewiglich verworfen sein."

Und stirbt sie, von der furchtbaren Last, die sie getragen, zur Grube gebeugt, dann scheiden wir von einem der größten Frauengebilde unserer nachklassischen dramatischen Literatur und beklagen es doppelt, daß es dem Dichter, der sie geschaffen, nicht auch vergönnt gewesen, ihr Leben und Leiden fester mit den dramatischen Geschicken zu verknüpfen.

Das geschieht nun ohne alle Frage in der Figur des Judah.

Er ist der Held, so karg ihm auch der Raum bemessen ist und so wenig er eine Entwicklung durchläuft. Von Anbeginn an weiß er was er will und bis zum Schluß des zweiten Aktes folgt man ihm mit dem lebhaftesten dramatischen Anteil. Ist der Starke, der an sich hält und in der Maske der Einfalt einhergeht, bis der Augenblick für ihn gekommen ist, immer eine anziehende Gestalt, dann ist Judah doch von solchen Typen, an denen unsere Literatur nicht arm ist, einer der allerbedeutendsten. Man hat ihn dem Kleistschen Hermann verglichen, wie den „Erbförster" der „Familie Schroffenstein". Eine gewisse Verwandtschaft ist in der Tat unverkennbar, und Ludwig hat sich ja selbst mit einem „Armin"-Drama getragen, dessen Ausführung er zu Gunsten der Makkabäer aufgab. Auch der Cherusker hat sein übervolles Herz zu verbergen und seine glühende Seele zu verschließen, damit kein ängstliches Auge den Schein des Feuers gewahre, das in ihr wallt, um das Land zu entzünden und den Feind zu verderben. Bei beiden, bei Hermann und Judah, erzeugt der Widerspruch der im Innern angehäuften Tatenlust und -Kraft mit der erzwungenen Tatenlosigkeit jenen sarkastischen Humor, der zuweilen scharf und schneidend, wie die zusammengepreßte Luft durch ein enges Ventil, der Brust entfährt. Im übrigen sollte man sich aber wohl hüten, zwischen den beiden Dichtern die Parallele zu weit zu führen, denn ohne Künstelei könnte es dabei nicht abgehen. Vor allem wäre ein Satz falsch wie der, beide Dramatiker wären als „fest in sich verschlossene Charaktere auch Meister in der Darstellung verhaltener, nach und nach hervorbrechender Leidenschaft gewesen" — denn diese Gemeinsamkeit ist rein äußerlich. Was bei Ludwig die männlichste Konzentration seines Willens war, war bei Kleist eine krankhafte Scheu vor der Welt; der eine stärkte sich, als er sich in die Einsamkeit zurückzog, der andre verlor in ihr die letzte Widerstandskraft. So war auch Ludwigs Geist so planvoll und konsequent, wie es sein zerrissener Bildungsgang nur gestattete, während Kleist haltlos von einem Extrem zum andern taumelte, seinem Dämon und seinem Genius überlassen, der doch — bei aller Verehrung für Otto Ludwig — der weitaus reichere und ursprüng-

lichere und im Kern von ganz anderm Schlage als der des Makkabäerdichters war. Die unsagbare Grazie seines Dichtertums fehlte Ludwig gänzlich, und in der holden, freundlichen Gestalt der Naemi und Judahs Liebe zu ihr findet sich doch weit mehr Sentimentalität als Naivetät, geschweige denn die anmutvolle Kleists, die uns in Käthchen, in Thusnelda und Penthesilea entzückt. Und wenn es nun auch einmal zutrifft, das beide einen verschlossenen Charakter und verhaltene Leidenschaft darstellen, so ist die Art, wie sie es tun, doch wiederum ganz verschieden, so gewiß bei Ludwig der Verstand den Genius überwiegt und bei Heinrich von Kleist nicht. Bei diesem gibt sich auch der Zurückhaltende weit mehr durch Natur als durch Vorsatz und Willen so. Bei Otto Ludwig ist es der „Charakter", der dem Manne den Mund verschließt und sein Wesen herb und rauh macht (Christian Ulrich) — bei Kleist, dessen Gestalten weit durchsichtiger sind, ist eine ähnliche Figur überhaupt nicht zu finden. Selbst Hermann verrät sich weit öfter als Judah, und die eigentümliche Mischung der Punierschlauheit mit der tiefsten Empfindung in jenem, verbunden und versöhnt durch die unermessene Liebe zum Vaterland, ist so besonders Kleistisch, daß sich bei Ludwigs Judah auch keine Spur davon zeigt, und mit der Bezeichnung der „Verschlossenheit" ist sie keineswegs erschöpft. Hält man den Judah gegen den deutschen Fürsten, wenn die Barden ihr süßes Lied singen und die große Stunde hereinbricht — dann bekommt Judah, an Hermanns naiver, göttlicher Größe gemessen, sogar einen kleinen Anflug vom Renommisten. Wenigstens ist der Schutz, den er den Römern nach dem Siege bei Ammaus antragen läßt, ein (wie schon Julian Schmidt gefühlt hat) ziemlich starkes Stück, dem Hermann zum Glück für ihn nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat. Dafür verirrt sich dieser dann freilich in eine Barbarei der Rache, von der sich der Makkabäer fern hält, zu der ihm aber auch keine Gelegenheit wird. Und doch werden auch jene furchtbaren Ausschreitungen der entfesselten Vaterlandsliebe (die Tötung des Nerva, das Zweikampfsspiel um den verwundeten Varus) bei Kleist durch den flammenden Geist, der das wunderbare Werk durchlodert, geadelt,

und kein Dichter außer ihm hätte sie wagen dürfen — auch Otto Ludwig nicht.

Läßt man aber diese Vergleichung bei Seite, dann steht Judah zum vollen seinen Mann, und seine Teilnahme an dem Familienrat im ersten Akt ist gleich ganz herrlich. Als sein hoheitvoller Vater, der ihn mißversteht, über den Höhner klagt, der „des eignen Volkes Schmach herzlos verspottet", antwortet er:

„Und soll ich ächzen? Meiner Väter Gott!
Gäb's keinen andern Weg zu deiner Gnade
Als nur durch Ächzen — außen müßt' ich bleiben;
So wenig ist von einem Junikätzchen
Im Judah."

Dumpf regt sich das Vorgefühl einer großen Bestimmung in ihm. Er harrt auf den „Löwen, der kommen wird" — und weiß, daß er es sein wird. Doch fehlt ihm noch das Wie. Er ist unfähig, listige Verträge abzuschließen, wie Hermann — er verbirgt sich nur, so lange es geht; weiter reicht seine Verstellung nicht.

„Einziger Gedanke du,
Der diesen Busen bis zum Springen schwellt,
Reif' in des Schweigens Schatten. Nur die Tat
Soll deine Zunge sein."

Als sich ihm die Schmach des Volks aber gleichsam symbolisch in der Aufrichtung des Pallasstandbildes darstellt, als Gorgias und Nikanor das Volk bei dem königlichen Zorn auffordern, zu der Göttin zu beten, als seines Vaters Bruder als der Erste hinzutritt, um seine Hand mit dem heidnischen Greuel zu beflecken, da wirft er, ungewiß dessen, was daraus entstehen mag, die Last des Schweigens von sich; er erschlägt den abtrünnigen Ohm, zerbricht die Statue und verkündet mit den Feuerworten des Propheten dem Volke, das sich an ihm emporrichtet, daß der „Herr Gott allein" ist.

„Volk von Israel,
Ich bin ein Einzelner. Was bäumt denn diese
Zurück unsichtbar? überfällt ihr Auge
Mit Schrecken, der die ehernen Arme lähmt?
Das ist der Herr Jehova Zebaoth,
Der mich umkreist mit seines Fittigs Schrecken.

Er will's! Der Herr will's! Wenn der Herr es will,
Wer widerstrebt? . . . . . .
. . . . . .
Nun Männer, reißt das Liebste euch vom Herzen,
Denn wen der Herr erwählt, den will er ganz."

Das Herz des greisen Vaters erklingt „wie Harfe unter Spielers Hand", und mit dem Segen des Sterbenden eilt Judah unter den Jubelrufen des Volkes und dem Dröhnen der Posaunen zum großen Kampf hinaus. Es ist eine Szene voll gewaltiger Kraft und Weihe zugleich, ein leibhaftes Bild aus dem alten Testament, von einem vollen Klang der goldenen Davidsharfe durchrauscht — poetisch und dramatisch gleich groß und zugleich theatralisch von unfehlbarer Wirkung.

Diese Höhe erreicht fortan weder der Held noch das Drama wieder. Judah ist nunmehr, was er hat werden sollen. Sobald er sein Ziel erreicht, verharrt er dort. Er hat zwar noch den Kampf gegen seinen Vetter Jojakim, den kirchlichen Eiferer, zu bestehen — aber daraus entwickelt sich für ihn nichts. Er hat aufgehört, eine dramatisch interessante Gestalt zu sein — er ist nur noch Arm und Wort, Schwert und Rede, das eine, wenn es sein Volk zum Widerstand gegen den Anhang Jojakims aufzureizen gilt, das andere, wenn er die Hungernden und Kranken, die sich den Helfer ersehnen, in Jerusalem tröstet. Aber auch das Werk hat mit der großen Szene des zweiten Akts seine dramatische Höhe erreicht. Viel Großes im einzelnen bringen auch noch der dritte und vierte Akt, aber erst im fünften schließt sich das Dramatische wieder in einem großen Bühnenvorgang, der Szene Leas und ihrer Kinder im Zelt des Antiochus, kraftvoll zusammen. Immerhin erreicht auch sie die Bedeutung des zweiten Aktes nicht, wenn sie auch die Teilnahme, die in dem unaufhörlichen Auf und Ab der Parteiungen im Volke schon unterzugehen drohte, wieder einem menschlich großen, erschütternden Kampf zuwendet.

Daß es das Stück bei so vielen Schwächen im dramatischen und theatralischen Bau, dem Mangel an Konzentration, der dem Publikum seine Stellung und die Verteilung seiner Sympathieen

und Antipathieen erschwert, der Verwertung fremdartiger, längst veralteter Motive, zu einer sichren theatralischen Gesamtwirkung nicht zu bringen vermag, läßt sich nach allem Gesagten erwarten, und ich glaube dies um so eher aussprechen zu müssen, als ich mich selbst wiederholt bemüht habe, die „Makkabäer" dem Repertoire der deutschen Theater u. a. durch die Vornahme einer Bühneneinrichtung zuzuführen. Daß es auf die Dauer vergebens ist, steht mir jetzt fest, und das Wort eines dem Dichter mit der reinsten Begeisterung ergebenen Bühnenleiters (es war Otto Devrient) bestärkt mich darin; es lautete etwa so, daß man immer die Pflicht fühle, dem Publikum die Dichtung aufzudrängen, und daß man, wenn es geschehen und der Erfolg ausgeblieben sei, dem Publikum im Grunde des Herzens immer wieder recht gebe. So ist es wirklich. Zwar die erste Aufführung in Dresden am 9. Januar 1853 (Franziska Berg spielte die Lea, Emil Devrient den Judah, Alexander Liebe den Eleasar) brachte dem Dichter und den Darstellern einen anscheinend reinen Erfolg. Aber hier mochte die Verehrung für den in Dresden heimischen Meister jedes Bedenken zurückdrängen. Ein andres war schon das Ergebnis der ersten Aufführung in Wien im selben Jahre, über die Ludwig einem Freunde, Ambrunn, diese Mitteilung machte: „In Wien hatte das Stück eigene Schicksale. Es fiel fast durch, an einigen Stellen wurde sogar gelacht. Eine intelligente Minorität leistete zwar Widerstand, aber in fortwährendem Kampfe, die drei letzten Akte aber überwog das Mißfallen. Die Blätter fast alle stimmten in die Verurteilung des Stückes ein, nur einige verließen es nicht ganz." Dies unerfreuliche Bild veränderte sich nun zwar bei den folgenden Vorstellungen. An die Stelle der Abweisung trat merkwürdigerweise enthusiatische Würdigung des Dramas, und etwa zehn Jahre später, im Dezember 1862, schrieb der Hofburgschauspieler Lewinsky an den Dichter: „Soeben, mein teuerster Freund, komme ich aus dem Theater, und trunken von der Schönheit des heutigen Abends, erhoben von dem ungeheueren Eindruck, den die „Makkabäer" auf die gedrängte Menge der Zuschauer hervorgerufen, kann ich in der Freude meines vollen Herzens es nicht über mich gewinnen,

davon zu schweigen. Und so sage ich Ihnen denn, daß Ihr Werk heute das Haus bis an den Giebel füllte und die Menschen, halb in der Luft schwebend, Ihr großes Wort vernahmen und durch das ganze Stück hindurch mit einem wahren Enthusiasmus erfüllt waren, dem der riesenhafte fünfte Akt durch die große Darstellung der Mutter durch Frau Rettich die Krone aufsetze." Eine so begeisterte Anerkennung erhebt das Herz, wenn es sich um einen Genius wie Otto Ludwig handelt, und es wäre immer eine Schmach, wenn das Publikum so wenig von der Macht und Würde der Dichtung getroffen würde, daß es das Drama ablehnte. Trotzdem scheint mir in der ersten Aufnahme desselben in Wien ein Beweis dafür zu liegen, daß es fremdartige Stoffe enthält, die erst überwunden werden müssen, ehe man dazu gelangt, dem Poeten zu geben was ihm gebührt. Daß die Anerkennung in solchen Fällen, als gälte es eine Scharte auszuwetzen, dann über das Maß hinauswächst, ist nichts Ungewöhnliches, und so wird es auch den „Makkabäern" ergangen sein. Jedenfalls lassen sich Erfahrungen genug beibringen, die ihnen die Fähigkeit unmittelbarer, unbefangener Wirkung auf die Hörer absprechen. Immer werden Hunderte von der Gewalt einiger Szenen, von dem hinreißenden Schwung der Rede, von der poetischen Tiefe ihrer Anlage begeistert werden, und einigen bedeutet dieser Verein bewunderungswürdiger Gaben vielleicht schon genug, als daß sie noch höhere Anforderungen stellen möchten — aber der vorurteilslose Betrachter wird sich eines Gefühls der Fremdheit und Unbefriedigtheit nicht entschlagen können, und wir glauben bewiesen zu haben, woher es stammt.

Es schien mir notwendig, die eigentümlichen Schwächen der „Makkabäer" schärfer zu betonen, um des Programms willen, das sich der Dichter für sein Werk vorgezeichnet hatte. Werfen wir auf dasselbe einen Blick zurück, dann ergibt sich ein gewiß überraschendes Resultat. In eine „einheitlichere Form" wollte Ludwig den Geist Shakespeareschen Dichtung gießen, und diese einheitliche Form, die den uneinheitlichen Geist des Werkes nicht unschädlich machen konnte, ist äußerlich insofern vorhanden, als die Akte sich möglichst geschlossen, entweder ganz ohne Verwand-

lung oder doch nur mit sehr bescheidenen Ansprüchen an einen Wechsel der Szene abspielen. Was ist aber diese dem modernen Bühnengeist so ganz entsprechende „Form" anders als dieselbe, die Lessing vorbereitet und Schiller entwickelt hat? Die Form, die zwischen der Beweglichkeit der Shakespeareschen und der Starrheit der französischen Szene die kluge Mitte hält? die den Zuschauern die Geschlossenheit der Komposition auch in dem geschlossenen äußeren Bühnenbilde vor Augen führt und die den germanischen Kunstgenius an den Zügel eines weisen Gesetzes legt, ohne ihm die Bewegung, die er liebt, zu verkümmern? Ist es nicht die Bühne der „Räuber", der „Maria Stuart", oder, da ein Drama mit großem historischen Apparat größere Freiheiten verlangen darf, der „Jungfrau von Orléans"? Zu der nämlichen Fahne hat Heinrich von Kleist in seinem herrlichsten Werk, in dem „Prinzen von Homburg" auch geschworen, und unter ihrem Zeichen hat sich die Entwicklung des deutschen Bühnendramas einzig und allein vollzogen. Das fühlte Otto Ludwig auch sehr wohl, und wenn er den Namen Schillers in dem Zusammenhang mit der „einheitlichen Form" auch nicht ausspricht, so war es doch dessen Geist, der ihn bewußt oder unbewußt dabei leitete. Zwar eine durch die verwirrende Motivfülle so verschobene Komposition wie die der „Makkabäer" würde Schiller sich nie verziehen haben, aber soweit die äußere Form des Baues für den Stil des Dramas entscheidet, ist es nicht Shakespeare, sondern Schiller, dem Ludwig sie verdankt.

Aller nicht sie allein. Nicht der „Theaterschriftsteller", auch der „Dichter", den Ludwig in rührender Anspruchslosigkeit sich nicht nennen zu dürfen glaubte, er, der wie wenige ein Recht auf den Namen hatte — auch der Dichter geht wider alles Erwarten weit mehr auf Schillerscher als Shakespeareschen Fährte einher. Er hatte das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen verbinden wollen, aber dies Letzte entbehrt mit geringen Ausnahmen des strotzenden Realismus, der Naivetät und Objektivität des britischen Dichters. Alles ist weit mehr stilisiert als charakterisiert — an sich kein Fehler, zumal bei einem biblischen Stoff von dieser Erhabenheit nicht; aber der Stil hätte sich nicht

ins Vage und Verschwommene verlieren dürfen, wie er es besonders in den Nebenfiguren der „Makkabäer" tut, die ganz so unplastisch und blutlos sind wie etwa der Du Chatel und La Hire der Schillerschen „Jungfrau". Weder Antiochus Eupator und seine Feldherren, noch die Brüder des Judah (wenn man vom Eleasar einmal absehen will) erheben sich zu dem Rang von Charakteren, und nur einige unter den Simeiten, der gallige Amri und Boas, der „Mann der Demut", tragen schärfere Züge. Selbst der alte Mattathias ist nur ein Typus des würdigen priesterlichen Greises. Am ehesten nähert Judah sich der Charakteristik Shakespeares, am meisten entfernt sich Lea von ihr. Ja gerade in dieser glaubt man die Schillerschen großgesinnten Frauen wieder erstanden zu sehen, die Terzky, die Fürstin von Messina, die Zarin Marfa, und es ist ganz unbegreiflich, daß Ludwig sich — von der Besonderheit des Charakters der Makkabäerin abgesehen — dieser Stilverwandtschaft nicht bewußt geworden ist. Das ist ja ganz der hohe Kothurn, auf dem jene einherschreiten; so wie diese Jüdin ihren Sohn, stachelt Wallensteins Schwägerin den Friedländer zur ehrgeizigen Tat auf, so klagt die Niobe Isabella um ihre Söhne, so grollt die russische Kaiserin in der Haft des Klosters ihren Feinden und triumphiert über die Unterliegenden. Die Sprache ist Schillers, nicht Shakespeares Pathos. Und wie die Charakteristik und das Wort, so ist auch die dramatische Gestaltung einzelner Szenen, besonders derer mit großer Massenbewegung, fast sichtbar von Schiller beeinflußt, und eine so weise vorbereitete prachtvolle Gipfelung wie die des zweiten Aktes konnte Otto Ludwig nur bei dem Dichter lernen, der den vierten Akt der „Räuber", den zweiten des „Fiesko", das Bankett der „Piccolomini", den dritten Akt in „Wallensteins Tod", den ersten Akt der „Jungfrau von Orleans" und den Apfelschuß im „Tell" geschrieben.

Es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, dabei an eine bewußte Nachahmung zu denken, oder dem Dichter die unbewußte Heerfolge, die er Schillern leistet, zu verargen. Nichts wäre irriger, als ein solcher Glaube. Nur scheint es mir gut, Klarheit darüber zu erlangen, daß selbst ein so origineller Geist, der

sich an Shakespeare zu bilden glaubte, unwillkürlich von unserem größten Dramatiker aufnimmt, was dieser der deutschen Bühne als unveräußerliches Gut gewonnen. Ludwig glaubte *gegen* ihn zu streiten und er stritt *für* ihn, wie es nach ihm noch alle Dichter getan (Kleist nicht ausgenommen), die erfolgreich das Poetische und Charakteristische mit dem Theatralischen vereinigen, also nicht schlechtweg Dichter, sondern *Bühnen*dichter sein wollten. Seine Anlehnung ging sogar weiter als er wünschen mußte, und von Schillers Schwächen weist er in den „Makkabäern" fast noch mehr als von seiner Größe auf. Hieran war aber eine Verkennung der Eigenart seines Talents schuld. Auch im „Erbförster" folgte Ludwig, was die Komposition des Dramas anbetrifft, Schillerschen Spuren, und doch war er im Forsthause von Düsterwalde so gewiß einzigartig und unvergleichbar, wie er es in den „Makkabäern" *nicht* ist. Das aber trifft den Kern der letzten Untersuchung nicht, die alle diejenigen, welche das israelitische Drama des Dichters überschätzen, darauf hinführen möge, seine Grenzen zu erkennen und sich gleichzeitig zu sagen, daß es leichter ist, Schillern auf dem Felde des geschichtlichen Dramas zu bekämpfen als ihn zu erreichen oder gar zu überbieten. Zweifelsohne wäre es denkbar, daß sich zu Schillers genialer Architektonik eine stärkere Objektivierung der Charaktere gesellte, und dieser Messias der Tragödie, der Shakespeare und die Antike vereinigt, bliebe immer noch zu ersehnen. Aber Schiller hat das Maß seiner Tage und seiner stetig fortschreitenden Entwicklung nicht erreicht, und Otto Ludwig auch nicht. Was jener uns nach dem „Tell" und dem Demetrius-Fragment noch hätte schenken können, das liegt mit ihm in der Weimarer Fürstengruft eingesargt. So ist es auch Ludwig ergangen. Der Kunst zum unermeßlichen Verlust raffte ihn der Tod am 25. Februar 1865 nach qualvollem, jahrelangem Siechtum dahin. Mit dem Unermüdlichen, heiß und mutig Ringenden sanken zahlreiche Pläne und tausend Hoffnungen ins Grab, und jedem, der ihn liebt und verehrt, bleibt der schöne Trost, zu denken, er würde mit einem späteren Werk erreicht haben, was ihm in den „Makkabäern" versagt blieb, wären Kraft und Leben nicht so unselig früh von ihm gewichen. Gerastet hätte der edle Kämpfer gewiß nicht.

Immerhin sind wir Lebenden nun einmal auf das angewiesen, was der Dichter uns hinterlassen hat, und vergleicht man seine Werke untereinander, dann drängt sich die Gewißheit auf, daß Ludwig sich über die Originalität seiner Begabung getäuscht hat. Nicht die Erhebung großer Menschengeschicke zum Typischen und Symbolischen — das einfach Naturhafte im Kunstwerk wiederzuspiegeln, das war ihm gegeben, und je kleiner und eigenartiger es erschien, desto sichrer bezwang er es. Überließ er sich seinem künstlerischen Instinkt ungehindert, dann war er des Sieges immer gewiß, desto gewisser, je weniger er sich von seinem künstlerischen Gewissen, mit dem er unaufhörlich Zwiesprach pflog, überpeinlich kontrollieren, richten und verdammen ließ. Auch im „Erbförster" verdirbt ihm die Reflexion die einfache Anlage des Planes und der Charaktere — aber wie bewundert man die Frische und Wahrheit dieser Menschen doppelt, wenn man sie mit den „Makkabäern" vergleicht! Diese letzteren bildet auch wohl ein andrer, jene schafft nur einer und eben dieser Dichter! Wie sehr er sich in dieser Welt wohl und heimisch fühlte, hat er ja überzeugend genug auch durch jene köstlichen Dorfgeschichten bewiesen, die „Heiterethei und ihr Widerspiel". Jene ist der Roman von dem schönen, kräftigen und herzensreinen Bauernmädchen, das wie Goethes Dorothea, kühn und entschlossen ganz auf die eignen Füße gestellt, es mit der Liebe und dem Trotz des Mannes, der später ihr Gatte wird, ebenso aufnimmt wie mit dem lästerlichen Gerede der Klatschschwestern des Dorfes. Es lebt und webt eine erquickliche Gesundheit in dieser einfachen, elastischen, widerstandsfähigen Natur, um deren Stirn sich trotz ihrer ländlichen Derbheit etwas wie ein Heiligenschein und eine Herrscherkrone zugleich schlingt. Hier ist wirklicher Wald- und Wiesenduft, nicht die widerliche Essenz daraus, die in den Salons bevorzugt wird, hier ist Natur und Gesundheit. Und von dieser frischen, zwar nicht immer im ökonomischen Gleichgewicht gehaltenen, aber doch im Ton durchaus dichterischen Erzählung sagte Ludwig das bezeichnende Wort, er habe sie gleichsam „hinter seinem eigenen Rücken geschrieben". Nur weil ihn dabei nichts anderes als der naive, gestaltende Drang geleitet, weil er sich von der drakonischen

Oberhoheit des Gewissens und Verstandes einmal frei gemacht hatte, deren Urteil er um so weniger entbehren zu können glaubte, je später er seinen dichterischen Beruf erkannt hatte und je schwerer seine Krankheit auf ihm lastete. Diese Grübelsucht hat ihn auch in seinem Meisterroman „Zwischen Himmel und Erde" nicht verlassen. Aber hier überträgt sie sich gänzlich auf den Charakter des Helden (Apollonius) und bildet im Bunde mit der feinsten Beobachtung und psychologischen Naturempfindung ein einzig gebliebenes Bild des moralischen Sonderlings. Diese Menschen in ihrer engen Welt, das sind die seinen. Wie grillenhaft, wie borniert sie sein mögen — immer sind es doch Gebilde eines starken Schöpfergeistes, liebenswert auch in ihren Schwächen und Torheiten und um so gewisser Sieger über unsre Herzen, je mehr Verstand und Gewissen uns zuflüstern, daß wir anders denken und moralisch empfinden als sie. Ein tiefes Naturgefühl lebt in ihnen allen, wie es aus jeder Ritze und Spalte in dem entzückenden „Märchen vom toten Kinde" hervorbricht, das niemand, der den Dichter verstehen will, ungelesen lassen sollte. Auf die vernunftlose und unbelebte Natur überträgt er hier seine innigste Liebe, die Tiere sind es, die die eigensüchtigen Menschen zuschanden machen, und man begreift Ludwigs Wort, daß er „mit Bergen und Pflanzen in einem so wunderbaren Vernehmen gestanden, daß sein Liebesreichtum nicht zu dämmen gewesen sei".

Dieser Eindruck wird durch die übrigen Dramen Ludwigs, seine Fragmente und Entwürfe, soweit sie der öffentlichen Kenntnis vorliegen, nur befestigt. Es gibt keine zweite künstlerische Werkstatt, in der man mit gleichem Respekt vor dem Werkmeister, der sich nicht genug getan, verweilen müßte, wie in dieser. Eine stattliche Zahl ausgeführter Dramen sehen wir da, auf die ein andrer stolz gewesen wäre, und die der bescheidene Genius verschloß, weil sie seinem Ideal nicht nahe genug kamen. „Die Rechte des Herzens", die 1845 in Leipzig entstanden, sind ein bürgerliches Drama, in dem das Glück zweier Liebenden an der starren Weltsitte scheitert, streng in der Führung der Handlung und des Dialogs, von kraftvoller Zeichnung, aber doch kein

Beweis einer ungewöhnlichen Begabung. Eduard Devrient, der sich des Stückes sehr warm annahm (u. a. durch eine Vorlesung in seinem Hause in Dresden am 3. Januar 1847), trug sich mit dem Gedanken an eine Aufführung, die jedoch unterblieb, und heutzutage wird das Interesse für das „Polenstück" wohl nur noch ein literarisches bleiben, wie es ihm als einer Schöpfung Otto Ludwigs und einer Art Vorstudie zum „Erbförster" selbstverständlich zukommt. Den Bühnen ist auch das fünfaktige Trauerspiel „Die Pfarrrose", das Heydrich in den „Skizzen und Fragmenten" noch „für die Aufführung unmöglich" nennt, trotz des Versuchs am Meininger Hoftheater im Jahre 1900/1901 schwerlich zu gewinnen, auch in seiner abgeschwächten Schauspielgestalt „Die wilde Rose" nicht: ein veredelter Iffland voll echter Naturtöne und starker Leidenschaften, aber leider nicht nur hierin dem späteren und reiferen „Erbförster" verwandt; denn auch hier äffen die dümmsten Intrigen, Zufallspiele und Mißverständnisse das Liebespaar, das ganz ohne Not auseinander gerissen wird, und uns und trüben den ästhetischen Genuß, der von der Bürgerschen Ballade, der das Werk seine Entstehung verdankt, „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", in ihrer einfach schlichten Entwicklung und Gliederung so rein ausgeht. Auch das „Fräulein von Scuderi" kündigt die Originalität des Dichters noch nicht an, so kühn und grotesk die Zeichnung des Helden ist, deren Grundzüge er der bekannten Hoffmannschen Novelle entnahm. Es ist jener Pariser Goldschmied René Cardillac, der zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten von einer dämonischen Leidenschaft zu den von ihm hergestellten Schmuckgegenständen getrieben, sich dieselben von ihren Besitzern auf jede Weise wiederzuverschaffen sucht, und müßte er sie durch Raub und Mord gewinnen. Eine Untat nach der andern verbreitet durch ganz Paris Schrecken und Entsetzen, und keiner rät auf der Suche nach dem nächtlichen Wegelagerer auf den Goldschmied selbst. Wer verfiele auch auf den Glauben an eine so wahnsinnige Ausgeburt? Es ist der Künstler, der sich und seiner Schöpfung nicht genug tun kann, also Ludwigs eignes Problem, in das Psychiatrische übersetzt, in den krassesten Farben, wie sie Hoffmann liebt, nur durch den

Dramatiker noch greller koloriert. Wenn Cardillac seinem jungen Gesellen Olivier Brusson sein schauerliches Geheimnis enthüllt, beruft er sich auf seine Mutter, die, nach einem Schmuck lüstern, sich einem Edelmann ergeben, um ihren Gatten aus der Haft zu befreien, und in Wahnsinn verfallen war, als bei der Entdeckung ihres Falls ihr Mann im Kampf mit dem Verführer sein Leben verloren hatte.

„Bei Tag und Nacht nie dachte sie was anders
Mehr, als den Schmuck . . . . . .
Ich wurde ungeboren schon der Erbe
Von ihres Wahnsinns Keim. Der Anblick edeln
Gesteins erregte schon des Kindes Triebe,
Und kam's aus meinen Augen, war es mir
Gestohlen, faßte mich ein Schmerz und Grimm
Auf den, der es besaß, was mein doch war."

In den tollsten Verzerrungen der Phantasie ergeht sich der Dichter in den Betrachtungen des unheimlichen Helden über Leben und Sterben (in dem großen Monolog des dritten Aktes):

„Schmink' ist das Leben auf der Wang' des Todes
Und weiter nichts. Und doch ist ein Geschrei
Von Tugend, Glaube, Liebe. Seifenblasen,
Von weitem Weltensterne, in der Näh'
Zwei Tropfen Seifenwasser, wenn der kalte
Verstand sie anhaucht. Kommt mir an, ihr Blasen,
Bastarde ihr vom Tag, dem Millionenteil
Des Augenblickes Leben; kommt mir an!
Der Tag ist nur die krankgewordne Nacht,
Nur ein Erbleichen auf der Mohrin Antlitz,
Das kaum die Wang' ihr mit dem Fuß berührt."

Man sieht, das ist Wahnsinns genug, dort von dem Fatalismus der Schicksalstragöden, hier von den Bizarrerien der Stürmer und Dränger und der französischen Neuromantiker beeinflußt. So viel Feines und Würdiges aber auch die übrigen Gestalten bringen, und in so brauchbaren Bühnenformen sich das ganze Stück hält — der Poet hatte sich in ihm doch noch nicht selbst ausgefunden, und er tat darum wohl, als er es Moritz Heydrich gegenüber nur als eine „Studie" bezeichnete, die besser ungedruckt

blieb, ein „Gefäß, seinen damaligen Inhalt loszuwerden", für den späteren echten Otto Ludwig nur insofern bedeutungsvoll, als es seine Neigung verrät, „sonderbarliche Charakterbilder auszuarbeiten" und das freie Handeln des Helden durch fremde, außerhalb seines Willens stehende Mächte entscheidend zu beeinflussen. „Der Zufall, der die schwangren Mütter schreckt" wurde im „Erbförster" der noch unheilvollere Zufall des bunten Tuches und des gelben Flintenriemens. Und diese „Studie" reizte fast zu gleicher Zeit zwei Männer zu dem tollkühnen Wagnis, sie für die Bühne umzugestalten und auszubauen: den Münchener Dramaturgen Dr. Buchholz und keinen Geringeren als Ernst von Wildenbruch. Vergebens. Beiden Bearbeitungen erging es schlecht, der Wildenbruchschen am schlechtesten. Als der vermeintlich tote Cardillac noch einmal ins Leben zurückkehrte, starb er endgültig am Gelächter.

Viel eher wäre das anmutige Versluftspiel „Hanns Frei" für das Theater zu gewinnen, das in der Gesamtausgabe der Ludwigschen Schriften und zwar im dritten Bande (Leipzig, Grunow, 1891) zum ersten Male abgedruckt ist. Es stammt aus den Jahren 1842 und 1843 und ist voll frischen, gesunden Humors. In der Einleitung, die Adolf Stern ihm vorangeschickt, wird auch ein Brief Tiecks mitgeteilt, der „Sprache, Einfälle und Situation sehr zu loben" fand. Freilich stieß er sich auch an der übermäßigen Länge des Stücks. „In fünf langen Akten! Höchstens ist der Stoff zu zweien ausreichend." Das ist nun wohl wahr, aber die „viele fast steife Symmetrie in der Anordnung der Szenen", die er gleichfalls zu tadeln findet, ist künstlerische Absicht, und ich möchte nicht zweifeln, daß das Publikum, das sich solch harmlosen Luftspielwirkungen, in so hübschen Versen gegeben, gern gefangen gibt, das Stück, wenn es geschickt gekürzt wird, so gut aufnehmen würde, wie etwa Rostans „Romanesques" (deren Thema an das des „Hanns Frei" erinnert), Kruses „Standhafte Liebe", das Beste, was dieser Dichter geschaffen, Fuldas Versluftspiele und einige ihnen verwandte Komödien, für die die gefällige spielerische Form die Wirkung entscheidet. Wirklich hat „Hanns Frei", von Cordelia Ludwig bearbeitet, denn

auch am 19. Mai 1901 im Dresdner Hoftheater, späterhin im Bremer Künstlerverein in einer Bearbeitung von mir die freundlichste Aufnahme gefunden. Daß der Zufall auch in den vier ersten völlig ausgeführten Tragödien von der Agnes Bernauer („Der Liebe Verklärung" hieß die erste, „Der Engel von Augsburg" die folgenden), die aus den Jahren 1840—1846 stammen, eine entscheidende Rolle spielt und die Geschicke der Liebenden herbeiführen hilft, beweist, daß ein dunkler Trieb Ludwig zu so undramatischem Mittel führte, und verdient betont zu werden. Im übrigen enthüllen dieselben wachsend nicht nur das unermüdliche Streben, sondern auch die Besonderheit seines Könnens. Wie ein in den „Skizzen und Fragmenten" mitgeteiltes Bruchstück erkennen läßt, wurde derselbe Dichter, der sich im fünffüßigen Jambus eingeengt fühlt und über eine farblose metrische Prosa nicht hinauskommt, beredt und charakteristisch, sobald er seine Bürgers- und Badersleute in wirklicher Prosa reden ließ. Er stilisiert, wie andre Versdramen auch, und hütet sich dabei nicht vor Gespreiztheit — aber je einfachere Laute er seinen Menschen in den Mund legt, desto wahrer und stärker wird er in der Berührung mit dem Boden, auf welchem das Volk gedeiht. Mit den drei unvollendeten Bearbeitungen desselben Stoffes (aus den Jahren 1854, 1856, 1859), die den fertigen Bernauerdramen folgten, näherte er sich schrittweise seinem Ziel, und als er nach der sechsten, die mit dem „Erbförster", den „Makkabäern" u. a. längst im Druck erschienen ist, zu der Einsicht kam, daß er „über dem Nachgraben nach der Wahrheit des Lebens und der Dinge den poetischen Idealismus, das freie Spiel der Phantasie verloren habe" (eine ungemein hellsichtige Bemerkung, die sein ganzes Schaffen beleuchtet!), da verwarf er noch einmal alle bereits so oft umgebildeten kunstvollen und künstlichen Mittel, die die Liebenden zueinander führten und voneinander trennten, und stellte ihr Schicksal ganz nur auf sie selbst, auf ihre eigenen Charaktere. Die geschichtliche Tatsache, daß der Gatte der Bernauerin ihren schnöden Mord nicht hatte hindern können, daß er sich, als er ihn erfuhr, zwar im ersten Zorn wider den Vater empörte und mit dessen Feinden im Bunde das Land verwüstete, später aber doch versöhnten Sinnes wurde und die

ihm von Anfang an zugedachte braunschweigische Prinzessin zur Gemahlin nahm — diese für das Drama so schwer zu verwendende Tatsache, die Ludwig in den ersten Plänen zu einer Verfälschung des Charakters der Agnes und zu einem Wirrsal von Intrigen führte, Hebbel aber zu einer ganz untragischen und undramatischen Versöhnung zwischen Vater und Sohn, beseitigt der Dichter jetzt entschlossen. Die durch Verrat gefangene Agnes erleidet gefaßt den Tod, Albrecht aber, seinem Weibe unverbrüchlich getreu, fällt im Kampfe um ihretwillen und folgt ihr nach. Und dabei scheint Ludwig haben bleiben zu wollen — scheint, denn noch im Jahre 1864 erwägt er nach Erich Schmidts Mitteilung im Vorbericht zum vierten Band der Gesammelten Schriften (1891) sämtliche Pläne „in unleserlichen Skizzen" abermals. Hätte sich aber doch des Dichters Tochter Cordelia in ihrer Bearbeitung des ererbten Stoffes an diese letzte Fassung gehalten, die der Vater ihm gegeben und nicht an jene von 1856 mit dem unglücklichsten, untragischesten und lächerlichsten aller Motive! Man denke sich eine Agnes Bernauer, die hinter dem Zauberspiegel sitzt, an den Herzog Albrecht die Frage nach seiner Zukünftigen richtet, eine Bernauerin, die damit sein und ihr Schicksal eitel und frevelmütig selber bestimmt und sich nicht dazu verstehen kann, diese Schuld einzugestehen, die doch „sühnen" zu müssen ihr Verhängnis wird. Die alte Walpurgis, die „kluge Frau aus Ungarn", Agnesens Base, spielt die Kupplerin und erklärt den Schwindel:

„Wer den Spiegel ansieht, meint, sein Glas ist in die Mauer gefügt. Wer denkt, daß die Wand hohl ist! Und der seidene Flor hinter dem Glase und der feine Rauch, den mein Bursche zwischen dem Glase und dem, was dahinter ist, aufsteigen läßt."

Welch ein Brimborium, schlimmer noch als das Zufallsgerät im „Erbförster"! Und in diesen Spiegel setzt sich Agnes, die, als nun die biedre Base Bedenken bekommt, nur desto mehr darauf besteht:

„Erst war's, als könnt's nicht sein; nun ist's, als könnt' ich nicht leben, wenn's nicht wär."

Und Albrecht sieht sie,

„Ein Weib auf Blumen ausgestreckt zum Schlummer,
Im Traume süß errötend, hingegossen
Wie schmelzende Musik im stillen Tal",

und nun sucht er das Original, das sich denn auch bald finden läßt.

Ob nun Agnes auch ihren fürstlichen Gatten ehrlich liebt und einen Entwicklungsgang in aufsteigender Linie zurücklegt — das rettet sie nicht mehr. Durch einen albernen Betrug hat sie den Thron gewonnen, und um dieser uneingestandenen Spiegelfechterei willen verdient sie — zwar beileibe nicht den Tod, aber auch unsre Teilnahme und unser tragisches Interesse nicht. Allzu begreiflich, daß der Stoff in dieser Gestalt selbst das pietätvoll gestimmte Publikum des Dresdner Hoftheaters am 21. Oktober 1897 nicht zu gewinnen vermochte. Und wie würdig heben sich Ludwigs letzte Entwürfe dagegen ab! Da waltet wirklich jene Einfachheit der Motivierung, die der Dichter dort im allzu ängstlichen Suchen weit hinter sich gelassen hatte. Nur die Sprache war ihm von einem Entwurf zum andern immer schichter und konzentrierter geraten, und eine kleine humoristische Episode, die Heydrich in den „Skizzen" mitteilt, zeigt den Dichter mitten in dem Dichten und Trachten des Volks, mit seiner Frische, seiner Derbheit, seinen Launen und Schrullen vertraut, als einen Meister des Genres, das er in „Zwischen Himmel und Erde" und dem „Erbförster" mit unvergleichlicher Kunst wie kein andrer vor und nach ihm zum Tragischen zu steigern verstanden hat.

Noch deutlicher offenbart sich des Dichters Kunst in der keck realistischen, an Grabbe erinnernden Lagerszene „Die Torgauer Heide", die bereits von Laube im Jahre 1844 in der Zeitung für die elegante Welt veröffentlicht worden war. Zu nichts Geringerem als einem Schauspiel „Friedrich der Zweite", das nach Ludwigs Worten mit dem Wallenstein ringen müßte, wenn er nur gesund wäre, sollte sie das Vorspiel abgeben, wie das Lager zu der Tragödie des Friedländers. Es ist ja nicht abzusehen, was aus dem ganzen Drama geworden wäre, ebensowenig wie aus dem Wallensteinplan, mit dem sich Otto Ludwig Schillern zum Trotz trug und dessen im ersten Bande bei der Schillerschen Dichtung bereits kurz gedacht wurde. Sehr wohl möglich, daß die Reflexion ihm Phantasie und Gestaltungskraft wieder gelähmt hätte und daß die klar gefaßten und erwogenen Pläne

in der Ausführung weitaus nicht zu der Geltung gekommen wären, die die Skizzen erhoffen lassen — wahrscheinlich wäre es dem Dichter damit ähnlich wie mit den „Makkabäern“ ergangen. Wie das kleine Lagerbild sich aber vor uns aufrollt, ist es mehr wert als alles, was wir von den übrigen Schauspielplänen Ludwigs, dem „König Alfred“, der „Genovefa“, dem „Jud Süß“, („Der Jakobsstab“), dem „Marino Falieri“ (denn auch dieser unglückliche Stoff, an dessen Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung bisher noch alle Dramatiker gescheitert sind, beschäftigte den Dichter), den „Freunden von Imola“, der „Kaufmannstochter von Messina“ kennen. Ein Stück Soldatenleben, knapp, sicher, mit packendem Realismus und doch mit großer Besonnenheit entworfen, weniger das Produkt eines selber naiven Dichters, als eines, der es versteht, naive Menschen zu zeichnen — was ihm freilich unmöglich gewesen sein würde, wenn er nicht wie der Freund zum Freunde zum Volke gestanden, wenn er in dem Leben seiner thüringischen Heimat nicht das Geheimnis gefunden hätte, in die Herzen dieser naturhaften Seelen zu blicken, die eins mit der Scholle, auf der sie leben, mit dem Herrn, für den sie fechten, in ihrem Bedürfen und Empfinden ungeteilt in behaglicher Enge dahinleben. Diese Grenadiere und Soldaten, diese Marketenderin und der alte Sergeant vom Regiment Bernburg, der in seinen Fieberphantasien mit einem Liede auf den König stirbt, seine Söhne, endlich der große Monarch selbst, wie er den Hut lüftet und sich mit dem Wort „Kinder, vor dem Regiment Bernburg hab' ich Respekt“ entfernt — das atmet alles Leben und Wärme, und diese Märker hätte Otto Ludwig nicht schaffen können, wenn er nicht selbst ein so guter Sohn *seines* Volkes gewesen wäre.

Wie viele geniale Künstlernaturen hat auch Ludwig sich mit dem Gedanken getragen, Jesus von Nazareth in den Mittelpunkt eines Dramas zu stellen. „Christophorus, ein Mysterium“ sollte es heißen, und man glaubt Richard Wagner zu hören, wenn man den Dichter über seinen großen Plan vernimmt. „Ich will ein Christ werden dadurch“ sagt er, „und hoffe, manche in unsrer indifferenten Zeit dem Christentum wieder zuzuführen“. „In

einfacher Sprache" sollte es „naiv ausgeführt, alles Maschinenartige, Effekthaschende, alle spinnbeinig ausgreifende Spekulation, alle storchfüßigen Tiraden darin vermieden werden". Ins kleinste sollte der Heiland eingehen, sich überall menschlich besorgt und doch „nie grübelnd" zeigen. Ein einziges seiner Worte sollte den kalten Denker Nikodemus, den trotzigen und bittren Petrus zu Tränen rühren und die naivste, reinste Gottmenschlichkeit die widerstrebende Welt unter ihr sanftes Joch beugen. Und doch fühlte der Dichter den Widerspruch in seinem eignen Innern, der ihm die Lösung der gewaltigen Aufgabe verwehren würde. Um mit so unwiderstehlichen Lauten reden zu können, mußte er selbst naiv sein und wie die Leier unter den Händen der Gottheit willenlos erklingen; das war ihm versagt, und gegen diesen Zwiespalt seiner Natur und seiner Reflexion würde sein mächtiger Wille nicht zu kämpfen vermocht haben, selbst dann wenn ihm die formelle Bezwingung des Stoffes gelungen sein sollte und Phantasie und gestaltende Kraft hinter dem Entwurf nicht zurückgeblieben wären. „O, es ist ein göttlicher Stoff," seufzt er, „aber welch ein kindlicher Dichter gehört dazu. Ich glaube, in meiner Natur liegt etwas Verwandtes, was ich leider selbst durch eigne und fremde Schuld verlor, indem oft eine krankhafte Reizbarkeit den Kinderfrieden aufhob, die den Liebesreichtum meiner Natur so verstockte, daß ich selbst erschreckend ihn suchte. Darum möchte ich auf dem Lande in still gemütlicher Armut leben, von niemand gekannt, wünschend, ja ersehnend, daß meine Produktionen Menschen wohltun möchten, aber Dank und Anerkennung verschmähend, nicht aus Stolz oder Menschenscheu, sondern aus Liebe, die nicht bezahlt sein will."

So wandelte der große Geist in der Mitte zwischen Naivetät und Reflexion dahin, zwischen Stil und Natur, zwischen Idealismus und Wirklichkeit, und suchte die Vereinigung der getrennten Pole, die Schillern, gegen dessen „Sentimentalität" er mit so ehrlicher Überzeugung kämpfte, im „Wallenstein" und den späteren Dramen nach einigen Abirrungen vom Ziel immer sicherer gelungen war und die ihm, so wie er es begehrte und träumte, in seinem kurzen Leben nicht beschieden sein sollte. Oder doch?

Ein „Tiberius Gracchus“ beschäftigte ihn seit 1862 bis zu seinem Tode, bis zur letzten Abschiedsstunde, und was er von dem Plane vollendet, wurde in seinen „Gesammelten Werken“ der Nachwelt übergeben. Es findet sich eine Szene darin, die den tiefsten Grund des Herzens vor Rührung erbeben macht. Roms Senat hat beschlossen, den Helden um eines Vertrages willen, den er als Quästor in Spanien mit den Numantinern abgeschlossen, der Stadt Numantia „nackt und bloß“ auszuliefern, und Gracchus drängt nun, ehe der Beschluß dem Volke zur Genehmigung vorgelegt wird, fort, um sein Schicksal auf sich zu nehmen, fort von seiner Gattin Claudia, von seinem Freunde Oktavius, die sich vergebens bemühen, ihn zurückzuhalten. Da entfährt dem Ergriffenen dieser letzte Gruß:

„Ihr Götter! Keinen Abschied!
Denk', wo ein Römer, da ist Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abschied, keinen! Wie der Hirsch —
So hört' ich oft, ich selber liebte nie
Der Jagd grausame Lust — der edle Hirsch,
Wenn tödlich ihm der Pfeil ins Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Träne bebt
Im großen Aug'; so sinkt er stumm zusammen,
Zum Nacken still das Haupt; — so klaglos heilig
Wie dieses edle Tier, sterb' unser Glück.
Noch einmal, eh' ich gehe, laff' das Haus,
Wo meine Wiege stand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von schönern Tagen;
So gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schwestern eben noch geflüstert,
Das niemand fallen sieht. Dorthin gewandt
Seht Ihr, und — dahin scheid' ich mit der Sonne.“

Wie groß, wie wunderbar! Welche Kraft und Süßigkeit zugleich, wie formell erhaben und doch wie einfach und innig! Mit diesen Worten hat Ludwig selbst von seiner Gattin Abschied genommen und uns, die Empfangenden, in Niedergeschlagenheit, Trauer und Verwirrung zurückgelassen. Wäre hier der Beginn der Lösung des großen Problems, um das er kämpfte? Vielleicht, wer weiß! So macht ein Genius noch kurz vor seinem Scheiden die kluge Berechnung und Erwartung zuschanden, und dann fährt er dahin — mit der Sonne!

Gutzkow.

Gutzkow.

Das junge Deutschland! Welch ein Aufsehen erregte es nicht, als der scharfe, bissige und wetterwendische Wolfgang Menzel in einem Artikel seines Stuttgarter Morgenblatts vom 11. September 1835 Wehe über die Zuchtlosigkeit und Irreligiosität rief, die über den Rhein von Frankreich nach Deutschland gewandert sei! als er den Bundestag auf die Spur der jungen Schriftsteller hetzte, deren Bemühungen „unverhohlen dahin gingen, in belletristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden sozialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören". „Das junge Deutschland" hatte man die gefährliche Sekte nach der Widmung getauft, mit der einer ihrer Anspruchslosesten und Tüchtigsten, Ludolf Wienbarg, seine „Ästhetischen Feldzüge" im Jahre 1834 den Studenten, der deutschen Jugend, dem „jungen Deutschland" zugeeignet hatte — und das „junge Deutschland" sollte bald der Sondertitel einer kleinen Schar werden, die beliebig aus der Menge herausgegriffen, untereinander zum Teil grundverschieden, diese zerstörenden Tendenzen, dies diabolische Evangelium angeblich am ärgsten verkündigten. Es waren die bekannten fünf (zu denen man irrtümlich oft auch den unbedeutenden Gustav Kühne gerechnet hat): Wienbarg, Mundt, Gutzkow, Laube und — an dichterischer Begabung der Paradiesvogel unter den Krähen — Heinrich Heine. Das waren die Männer, deren Schaffen der

Bundestag öffentlich zu verfemen und zu verbieten die unglaubliche Dummheit beging! Um so törichter und empörender, als sich das Verbot nicht nur gegen ihre bereits veröffentlichten Werke richtete, sondern auch — „Wehe der noch ungebor'nen Frucht!" — gegen alles, was sie in Zukunft je noch schreiben würden. Welch eine herrliche Reklame für die Verfolgten! Die Einsicht, das Mitleid, die Entrüstung des Publikums — fast alles stand auf ihrer Seite, und — „die Wahrheit", durften sie ausrufen, die Wahrheit will man mit Spießen und Stangen unschädlich machen!

War es denn aber wirklich die Wahrheit, die man bekämpfte und unterdrückte, und schritt sie, die Unbezwingliche, trotz allem mit Geistergewalt „mitten durch die Schergen"? Man könnte mit der Pilatusfrage antworten „Was ist Wahrheit?" — aber jedenfalls war es doch ein Drang nach Befreiung aus den Schranken enger Vorurteile und philiströser Moral, den man in dem Lärmen und Treiben der Jungdeutschen bekämpfte, und in einer solchen Freiheit weht immer ein Hauch von Wahrheit. Nur war er über das Ziel hinausgetrieben und hatte in der Verkündigung undurchführbarer kommunistischer Ideen, in den tollsten Blasphemien, in einem frivolen Kampf gegen die Ehe Gestalten angenommen, von denen sich auch der Freieste angewidert abwenden mußte, und zu guter Letzt war es nicht einmal die Sache, als vielmehr das Interesse der eigenen Persönlichkeit, um dessen Geltendmachung es dem „jungen Deutschland" zu tun war. Wäre es anders gewesen — seine Glieder hätten sich mannhafter benommen und wären nach dem ersten Zorngeschrei nicht alsbald so ängstlich oder doch vorsichtig zurückgewichen. Halte man nun aber die Reden und Taten dieser Männer für nützlich oder schädlich, für gut oder böse, eines zum mindesten ist gewiß: ihre beständige Polemik und Tendenzmacherei verweist sie für immer aus dem Reiche, wo die Dichter, die wahrhaften Dichter wohnen. Denn noch nie hat der wahre Künstler, sei er Poet oder Musiker, Maler oder Bildhauer, mit seiner Kunst etwas erreichen, mit ihr fischen und krebsen wollen. Sie ist ihm kein Köder — die hohe, die heilige Göttin ist sie ihm, und das ist sie dem jungen

Deutschland niemals gewesen. Sie haben die Himmlische aus ihrer Wolke herabgezerrt, um ihr die jakobinische Mütze aufs Haupt zu setzen und die rote Fahne in die Hand zu drücken — und beleidigt und entrüstet hat sie sich dieser Schmach erwehrt. Denn wo sind diese gewaltigen Rufer, deren Stimme damals, in den dreißiger Jahren, alle anderen übertönte, jetzt? Dahin, und ihre Werke folgen ihnen nach, anstatt daß sie aus dem Drang des Tages mit jedem Jahre reiner, geläuterter emporsteigen, um über dem Raum und der Zeit zu thronen wie jede wahrhafte Dichtung. Dichter aber im letzten großen und reinen Sinne sind die echten Jungdeutschen (zu denen ich Heine nicht zähle) nie gewesen. Sie haben ihre Ziele in ihrer Weise mit Energie und selbst mit einem gewissen Opfermut verfochten, sie haben eine schneidige Prosa geschrieben, sie haben wie die bekannten Hechte im Karpfenteich in unsrem geistigen Leben Bewegung erhalten und ein regsames Streben in unsre Gesellschaft gebracht — aber sie haben mit ihrem Wortheldentum zugleich ihrer Eitelkeit geschmeichelt und sich in maßlosester Weise selbst überschätzt. Sie ahmten die Franzosen ohne die Grazie unsrer Nachbarn im Westen nach, ihre geistreiche Dialektik mit schwerfälligem, geschraubtem Gedankenwust. So überboten sie sich künstlich selbst, und um den Preis, der Welt etwas durchaus Neues zu bieten, wurden sie forzierte Renommisten, an Herz und Nieren unecht, und diese künstliche Hitze hat sich an allem, was sie Künstlerisches hervorbringen wollten, ebenso gerächt wie ihr Schielen nach der sensationellen Tagesmeinung und ihr Klopfechten für neue politische und soziale Ideen. Es waren geistreiche Männer, gewandte Feuilletonisten, tüchtige Schläger, aber um ihr Dichtertum steht es schief, und sie haben es bei der Nachwelt büßen müssen, daß sie der Mitwelt zu sehr nach dem Munde redeten. Ihr Ruhm ist ein Ruhm des Tages und der Mode gewesen.

Das trifft alles auch auf den Mann zu, der der bedeutendste dieser Literaten war, ja auf diesen mehr als auf alle andren. Denn keiner von ihnen war weniger unbefangen als er, keiner spürte und jagte ängstlicher, nervöser, empfindlicher,

erbitterter, immer wechselnd in seinen Plänen und Zielen, nach der öffentlichen Anerkennung der Zeitgenossen. Mit stärkerer polemischer Keckheit, kindischerer Eitelkeit und leichterer Wandelbarkeit ist keiner von seinen Genossen in die Literatur eingetreten, als der kaum zwanzigjährige Gutzkow. Zwar hat er seine Überzeugung nie verkauft (das wäre eine schnöde, ungerechte Verdächtigung!), noch hat er sie ohne Überzeugung oder doch den Glauben der Überzeugung gewechselt — aber den Typus des Journalisten, der um seiner selbst und des Publikums willen schreibt, hat er seiner Lebtage nicht verleugnen können, und was ihm seine Bewunderer als Verdienst haben anrechnen wollen, sein „instinktives Gefühl für die Zeitströmung" — das ist ihm ebenso gewiß zur Gefahr geworden. Er betrachtete es als seinen Beruf, den Herold einer neuen großen Bewegung zu spielen und sie mit den ihm eigenen weitausholenden Worten, bald geistvoll, bald phantastisch verschwommen zu verkündigen — wehte aber eine konträre Brise, dann schlug er um, und das Gefühl, den aufgeklärten Bildungsphilister nicht hinter sich zu haben, wäre ihm unerträglich gewesen. Darum tastete er auch immerfort nach etwas Neuem, darum glaubte er mit jedem seiner Werke eine neue literarische Ära zu eröffnen, darum gestand er auch selbst, in einem schwachen Augenblick, fast naiv, seine Abhängigkeit von den äußeren Einflüssen zu. Als er seinem Roman „Wally oder die Zweiflerin", der sich mit der Emanzipation der Frauen und ihrer Stellung zur Religion beschäftigt, in zweiter Auflage eine Vorrede mit auf den Weg gab, äußerte er darin, er würde vielleicht einen andern Entwicklungsgang genommen haben, wenn man ihm nicht auf zehn Jahre „einen Todschrecken in die Finger gejagt" und ihn gezwungen hätte, sich in seinen späteren Schöpfungen gleichsam gegen sich selbst zu verwahren. Und woher dieser „Todschrecken"? Der Bundesbeschluß, der das „junge Deutschland" verdammte, hatte ihn gewirkt, und die dreimonatliche Haft, die ihm seine „Wally" wegen Verhöhnung der christlichen Religion in Mannheim zugezogen! Hat man nicht mit Recht dagegen eingewandt, daß niemand zum Volksbeglücker und Reformator berufen sei, der sich so leicht in das Bockshorn jagen

lasse? Um das herrliche „Ich kann nicht anders" zu sprechen, muß man mit dem Todesmut eines Luther gerüstet sein, und wenn man die ganze Welt gegen sich weiß. Das gilt für den Kämpfer. Und für den Dichter, den Künstler wird dasselbe Wort „Ich kann nicht anders" zum Ausdruck jener göttlichen Naivetät und Unbefangenheit, die auch weder rechts noch links schielt, sondern die schafft wie sie muß, weil sie „nicht anders kann", und die den Ausgang, die Wirkung, die Aufnahme getrost in „Gottes Hand" stellt.

Nun vergleiche man aber den Gutzkow, der sich nach einigen Plänkeleien mit der dramatischen Muse („Nero" und „König Saul") im Jahre 1839 mit seinem „Richard Savage" zum ersten Male mit Entschiedenheit dem Theater zuwandte — nun vergleiche man ihn mit dem Tendenzjournalisten und Satiriker der ersten Periode. Es ist schon bezeichnend genug, daß die gelungenste Figur des „Savage" ein Mann der Presse ist, der geistreiche und witzige Richard Steele, durch dessen Mund Gutzkow so wirksam alles aussprechen konnte, was er wider den enggebundenen Zeitgeist und für jede mögliche Freiheit und Öffentlichkeit auf dem Herzen hatte. Und eben dies ganz unkünstlerische hors d'oeuvre bereitete dem Stück seinen Erfolg, gleich bei der ersten Aufführung im Frankfurter Stadttheater am 15. Juli 1839, in der Theodor Döring, damals noch Kgl. Württembergischer Hofschauspieler, den Steele spielte. Das Publikum jener Tage wollte sich eben nicht rein nur einem künstlerischen Eindruck überlassen, es suchte und verlangte Absicht, und die konnte ihm Gutzkow reichlich geben. Selbst der genial-phantastische Held, den sein Vaterland von sich stößt wie die eigne Mutter, war eine tendenziöse Figur: er selbst und das junge Deutschland in durchsichtiger Verkleidung. So faßte man das Stück auf, und so war es Gutzkow recht. Die Eitelkeit, die Nerven und — leider — die täglichen Brotsorgen lassen ihn nicht los. Nie ist er ganz nur einer Sache, einem Ideal hingegeben. Zwar hat das Wesen des Dramatischen, das Aussprechen der Charaktere durch sich selbst ihn unvermerkt zu strengerer bildnerischer Klarheit in der Zeichnung und im Ausdruck geführt, und es wäre

ungerecht, verkennen zu wollen, wie heilsam diese Schulung seinem Talent gewesen und welch treffliche Früchte sie ihm gezeitigt hat, darunter das feine, geistreich-heitere „Urbild des Tartüffe“ und den edlen, ernsten „Uriel“; aber man sehe sich diese ganze Dramenreihe vom ersten bis zum letzten einmal an und lese die Vorreden ihres Autors. Es ist ein unaufhörliches Erklären, Sich-Rechtfertigen und Verteidigen, ein beständiger grimmiger Kampf gegen die Kritik. Alle Wetter, Mann, möchte man dem von sich selbst so sehr überzeugten Schriftsteller zurufen, das Werk muß sich rechtfertigen, und über seinen Wert und seine Wirkung zu urteilen, das kommt zu prüfen uns zu, uns den Lesern, den Hörern, und nicht dir. „Schwankend wären meine Charaktere — sagten die Kärrner der Literaturgeschichte“ — so grollt er noch in der Vorrede zur dritten Gesamtausgabe seiner Dramen im Mai 1871. „Dann hat man auch noch von seiten wohllöblicher Kritik meinen Emiljan zu gebildet gefunden,“ sagt er, als er seinen „Pugatscheff“ dem Publikum empfiehlt. „Eine jener Anschuldigungen, zu denen gewisse deutsche Kritik gegen mich zu jeder Zeit bereit war“ — damit leitet er seine „Liesli“ ein. „Die Julian Schmidtsche Kritik, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre alles herabsetzte, was zu meinem Namen in Beziehung stand und mit der Zeit auch durch den Effekt, welchen absprechende Sicherheit immer findet, mancherlei Literaturgeschichten- und Feuilleton-Weisheit für sich gewonnen hat“ — damit trifft er, in der Vorrede zum „Acosta“, einen derjenigen, die nicht zu seiner Fahne schwuren, und was bei dieser Gelegenheit Julian Schmidt erleidet, widerfährt bei einer andren Paul Lindau. „Die Anklagen auf schwankende, haltlose Charaktere usw.,“ heißt es dann wieder ganz allgemein bei der Einführung des „Ottfried“, „erkenne ich nicht an, wie überhaupt nicht die infolge der „Gesunden-Menschenverstands“-Kritik bei den Theaterreferenten Mode gewordene Ablehnung „gefühlsdialektischer“ Sujets“. Wenn die „Schule der Reichen“, dies tolle, krausbunte Stück, in Hamburg nicht gefällt, dann ist der Charakter der Handelsstadt mit ihren „Regattafahrern auf der Alster und den Mitgliedern des Wandsbecker Rennklubs“ Schuld daran — in einem andern Falle

ist es der Regisseur, in einem andern die Schauspieler, oder die Intendanz, oder gar die Krone. Immer gibt es zu mäkeln, beständig müssen vermeintlich unverdiente und gehässigte Angriffe zurückgeschlagen werden, und nur mit ärgerlicher Abneigung könnte man diese Zeugnisse verletzter Empfindlichkeit lesen, wenn man sich nicht mit Betrübnis sagen müßte, daß sie zugleich Zeichen der krankhaften Überreizung sind, die in Gutzkows Leben späterhin eine so traurige Wendung brachte. Und es ist nicht auch ein krankhaftes Symptom, daß er nach allen Erfolgen, die er auf der Bühne errungen, auf ihr doch wieder keine Befriedigung fand, und daß der lebhafte, nervöse, reizbare Mann, dem immer neue Sterne des Heils und der Überzeugung schienen, das Wirkungsfeld abermals wechselte, weil er sich von einer feindseligen Kritik systematisch verfolgt glaubte? Und doch kann man, wenn man Gutzkows Angriffe gegen seine Kritiker an dem Wert seiner Dramen mißt und dagegen hält, was ihm das Theater an Lorbeeren eingetragen, zu keiner andern Überzeugung kommen als zu der: daß ihm überreichlich, weit über Verdienst geworden, was ihm gebührte. Allerdings wenn er auf die Erfolge der Birchpfeiffer sah, durfte er grollen. Aber was sollten die wahrhaften großen Dichter sagen, Grillparzer zum Beispiel oder Otto Ludwig? Haben sie sich zu ihren Lebzeiten einer ähnlichen Verbreitung, einer gleichen geräuschvollen Anerkennung erfreuen können wie Gutzkow? Nicht entfernt! Was also wollte er? Dem Mittelgut seinen Erfolg bei der großen Masse beneiden? Wie klein wäre das gewesen! Oder erwartete er den Ruhm der Genies, „die allen gefallen durch ihre Tat und ihr Kunstwerk", den Ruhm Shakespeares, Schillers, Goethes? Den verdiente er nicht, wer denkt auch daran! Was also wollte er? Sein „Uriel Acosta", sein „Urbild des Tartüffe" und „Zopf und Schwert" haben gefallen, sehr sogar, und gefallen nach Gebühr noch jetzt; manches andre seiner Werke wider Gebühr; und wenn andre vom Publikum abgelehnt oder nach kurzem Glanz im Dunkel verschwunden sind, dann erfuhren sie nur, was sie verdienten. Es wäre ein Wunder gewesen, wenn sich solch ein Mann auf dem Posten eines sog. Dramaturgen, den er im Jahre 1846 am Dresdner

Hoftheater antrat, in Frieden und auf längere Zeit hätte halten können. Ohne Machtbefugnisse — und die besaß er nicht — nur als „künstlerischer Beirat" konnte er keinen dauernden Einfluß auf die Bühne erlangen, und er hat nicht ganz unrecht, wenn er in seinen „Rückblicken auf mein Leben" dem Gedanken Ausdruck leiht, daß die meisten Schauspieler nur vom Materiellen aus künstlerisch zu leiten seien. Auch ist es ihm gern zu glauben, daß Bosheit und Trägheit seine besten Absichten oft durchkreuzt haben. Aber Vertrauen und Neigung zu erwecken und den guten Willen aus stockigen Seelen hervorzulocken war ihm eben auch nicht gegeben. So lebte er denn bald mit allen, die ein gewichtiges Wort mitreden konnten und wollten, in offener oder geheimer Fehde: mit dem Intendanten von Lüttichau, mit dem er so leicht handelseinig geworden war, mit dem Durchschnittsregisseur Karl Dittmarsch, mit dem Theatersekretär Hofrat Winkler (Theodor Hell), mit dem Schauspieler August Bürck, dem späteren Gatten der ausgezeichneten Schauspielerin Maria Bayer, nicht zum wenigsten aber mit Eduard Devrient, dem bekannten Verfasser der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst". Das war nun gewiß kein Mann nach Gutzkows Sinne: als Schauspieler wenig erfolgreich, kaum mehr denn vordem als Sänger, steif, zopfig und doktrinär, aber was ihm zum Genie fehlte, reichte ihm zum Lehrer und Leiter, und an künstlerischem Ernst hat es ihm so wenig je gefehlt wie an solider und, wie mir scheinen will, gerecht abgewogener Urteilskraft. Auch bin ich gewiß, daß Gutzkow ihn nicht so hart und wegwerfend kritisiert haben würde, wenn Eduard Devrient ihn selber im fünften Bande gelinder angefaßt hätte, denn Gutzkow betont in den „Rückblicken" sein „jahrelanges freundliches Entgegenkommen" und die „warmen teilnahmvollen Wünsche", die er Devrient bei seinem Abgang nach Karlsruhe „in längerer gebundener Rede vor den ersten Notabilitäten Dresdens zugerufen habe". Freilich, wer das getan, den darf es wurmen, wenn er in jenem fünften Bande S. 118 liest: „Wenn Gutzkow länger im Amt geblieben und zu mehr Autorität gelangt wäre, würde er, trotz der anregenden Bewegung, welche er in die künstlerische Tätigkeit brachte, doch

dahin gewirkt haben: die Natur in den Darstellungen der Dresdner Kunstgenossenschaft, auf welche Tieck und dessen Anhänger Eduard Devrient so dringend gehalten, zu verfälschen und so der Kunstanstalt schädlich zu werden." Und nun muß Devrient hören, er sei ein rachsüchtiger und hämischer Gesell, an dem der Neid gefressen, weil er immer seitwärts stehen mußte, als seine Brüder glänzten! Der Kunstrichter aber wird sich unter den „Virtuosen", wider die Eduard Devrient eifert, Darsteller „von Interesse und Genie" zu denken haben, „Darsteller, die zu fesseln, hinzureißen verstehen, die von andern umgebrachten Rollen wieder zum frischen Leben auferstehen lassen". Wen wird das überzeugen? Männer von Geist oder auch Genie waren Seydelmann und Dawison gewiß, aber das Wesen des Virtuosentums, dem sie sich ergaben wie der schöne Emil Devrient, wie leider auch Marie Seebach, wie es mit Haut und Haaren die grimmigen Mimen Kunst, Jerrmann u. a. getan und wie es ihre Nachfolger noch tun, hat Eduard Devrient gleichwohl treffend gekennzeichnet, und der Dramatiker Gutzkow zeugt wider den Dramaturgen in ihm. Der Schauspiel-Historiker wird schon recht gehabt haben, und es war in den Sternen geschrieben, daß der Nachfolger Tiecks nach zwei Jahren und vier Monaten Dienstzeit sein Amt in den Maistürmen von 1849 auch schon wieder verlor. Nur sein Goetheprogramm führte er noch aus: „Tasso", die „Laune des Verliebten" und den aus dem zweiten Teil des Faust destillierten „Raub der Helena". Dann war es vorbei.

Was fehlte nun diesem Manne zum eigenen Glück und zur reinen Beglückung anderer? Ich glaube vor allem eins: das feste, sichre Ruhen auf sich selbst, der unerschütterte, unberührte Kern des Herzens. Der Gott, dem er lebte, war weniger in seiner Brust als auf dem lauten Markt daheim. Das mochte ihm in stillen Stunden aufdämmern, wenn ihn die Hast des Lebens einmal zur Ruhe kommen ließ. Nach allen Seiten hatte er gegriffen, um der Mitwelt genug zu tun. — würde ihm die Nachwelt die Krone der Unsterblichkeit schenken? und wofür? hatte er denn ein Kunstwerk geschaffen, das die Kämpfe des Tages überdauern durfte, weil es nur um Gottes und der Kunst

willen geschaffen war? Das erklärt uns seine Unruhe, seine Selbstquälerein bei jedem Mißerfolg, seinen krankhaften Glauben an die Ränke im geheimen spinnender oder offen gegen ihn kämpfender Gegner. Und diese Unruhe, die ihn unglücklich machte, war es doch auch allein, die seinen künstlerischen Schöpfungen die Festigkeit, die helle, heitre, sich selbst erklärende Sicherheit raubte. Er war kein fester, kein einheitlicher, ganzer Mensch. Gewiß war er erstaunlich begabt, und als er sich dem Drama einmal zugewandt, wurde er seiner Technik bald in so überraschenderweise Herr, wie er später in seinen großen Zeitbildern der Romantechnik mächtig wurde. Also nicht hier liegt seine Schwäche, nicht in dem „Können" im engeren Sinne des Technischen: sie lag tiefer, sie lag im Menschen selbst. Gewiß besaß er Phantasie, genug um einen Dichter zu beglaubigen; er war geistreich, ohne allen Zweifel — aber die eine Kraft zirkte sich nicht rein gegen die andre ab. Anschauung und Urteil, Phantasie und Kritik mischten sich bei ihm wunderlich und unharmonisch. Sein Verstand überwog seine gestaltende Kraft weit — und doch fehlte ihm als Kritiker das scharfe, treffsichere Wort, weil phantastische Bildnereien und schönrednerische Anwandlungen sich störend dareinmengten. Als schaffender Künstler aber irrte ihn sein grüblerischer Verstand, seine silbenstecherische Dialektik und verschlug ihn weit von Einfachheit und Wahrheit. Es gibt keinen unfrischeren Dichter und keinen, der weniger verdienen würde eine „Natur" genannt zu werden, als Gutzkow. Diese seltsame Mischung seines Wesens, die ihm die Schöpfungen seines Verstandes und seiner Phantasie gleichermaßen verzerrt, erklärt es auch, daß er am kräftigsten und packendsten dann wirkt, wenn er die wirklichen Verhältnisse im Hohlspiegel der Karikatur sieht: als Satiriker. Da wird ihm seine Eigenart zum eigensten Verdienst, und der alte Lenz in der zwar als Ganzes genommen unmöglichen Komödie der Besserungen „Lenz und Söhne" ist in seinen Dramen ein ebenso sprechender Beweis dafür, wie die satirisch behandelten Figuren der oberen Gesellschaftskreise in den „Rittern vom Geist" oder dem „Zauberer von Rom". Besonders das alte Fräulein von Gülpen oder wie sie sich nennt die Frau

Hauptmännin von Buschbeck, die die Heldin des letztgenannten Romans ihrer ländlichen Einsamkeit entführt, ist eine so originelle und meisterliche, so bitter-komische Gestalt, daß ich in dem ganzen dickleibigen Werk nichts wüßte, was ihr an die Seite zu stellen wäre, und nur das eine habe ich immer beklagt, daß dieser klassische Typus eines weiblichen Sonderlings und Geizkragens mit ihrem Zwetschensouper und ihrem Appetit nach gebratenen Tauben nach den ersten Kapiteln aus der Erzählung so gut wie völlig verschwindet.

Im übrigen braucht man nur einige der Dramen Gutzkows ins Auge zu fassen, um von dem ihm eigenen Zug der Unnatur und Künstelei, von seinem Mangel an gesundem Sinn und an psychologischem Geschmack auf das ärgerlichste getroffen zu werden. „Werner", auf Wunsch des alten wackren Hamburger Theaterdirektors Friedrich Ludwig Schmidt noch mit einem zweiten Titel versehen, „Werner oder Herz und Welt" ist ein Beispiel solcher Gefühlssophisterei, das dem sittlichen Urteil der Zuschauer überdies das Unmöglichste zumutet. Der Held, der seinen bürgerlichen Namen abgelegt und den seines Adoptivvaters, des Präsidenten von Jordan, der zugleich sein Schwiegervater ist, angenommen hat, kehrt am Schlusse des Stücks wieder in den status quo ante zurück und macht dabei die richtige Bemerkung: „Kein Mann von Ehre wechselt ohne die innere Notwendigkeit der Überzeugung seine Religion; kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern." Und damit wüßten wir denn, daß wir es durch fünf Akte mit einem „Mann ohne Gefühl" zu tun gehabt haben, der sich seines angestammten Namens überdies nur darum entäußert hatte, weil der eingetauschte zufällig das Adelsprädikat trug. Das aber nebenher, denn das Thema der Handlung hat mit diesem nach Tendenz schmeckenden Schluß im Grunde garnichts gemein. Dafür belehrt es uns aber leider darüber, daß der Mann ohne Gefühl auch ein Mann ohne Ehre ist, der die arme, liebenswürdige, schöne Marie Winter, die den Verlobungsring von ihm trägt, verlassen und die reiche Julie von Jordan zur Ehe genommen hat. Aber seine Gedanken kehren immer noch zu seiner ersten Liebe zurück, in das kleine Stübchen

seiner Marie. „Da steht der Rosenstock auf dem Fenster, da hüpft der gelbe kleine Vogel auf unsere Schultern, da hängen die kleinen Bilder, die sie zeichnete und die sie selbst in goldne Rahmen faßte; dann laß ich durch meine Finger ihre vollen, schweren Locken gleiten —". Man sieht, er ist noch ganz bei ihr. Ja, als das arme Mädchen nur durch einen Zufall wieder in seine Kreise tritt und ein elender Gesell bei ihm gleichsam um ihre Hand anhält, versteigt er sich sogar zu den Worten: „Sie wollen ein Wesen das Ihrige nennen, das die Götter für zu außerordentlich hielten und es selbst dem versagten — ha was red' ich! Für ein solches Weib muß man geboren sein, um ein Recht zu haben, sie vom Traualtar in des Lebens gemeine Wirklichkeit einzuführen", und zu den noch tolleren, für das barocke Pathos Gutzkows überaus bezeichnenden: „Ein Freier im schwarzen Frack, mit gebranntem Jabot, Blumenstrauß auf der Weste, hintretend vor die Morgenröte und bedeutungsvoll auf das Notariatsinstrument in der Rocktasche klopfend — Morgenröte, willst du mich? Morgenröte, ich will dich unter die Haube bringen —! Herr, ich weiß nicht, soll ich über Sie lachen oder rasen!" Solch ein Paroxysmus wäre nun zwar seelisch immerhin zu begreifen, so abgeschmackt er sich äußert, aber das Unerhörte besteht darin, daß dieser jammervolle Heinrich Werner trotz alledem und alledem auch seine Gemahlin aufrichtig liebt und dieser wiederum trotz alledem und alledem zumutet, Marie Winter, die durch eine seltsame Verkettung der Umstände als Gouvernante seiner Kinder in sein Haus gekommen, darin zu belassen! „Ich zwang sie zu bleiben" gesteht er der außer sich gesetzten Frau ganz offen ein, und als diese fest und besonnen auf der Entfernung der neuen Hausgenossin besteht und von dem Frevel redet, den er an ihr und ihren Kindern begehe, da äußert dieser entsetzliche Mensch noch salbungsvoll: „Ich werd' ihn verantworten! Wir alle sind des Staubes schwache Söhne, und niemand ist, der sich rühmen könnte, die Gedanken Gottes zu erraten." Da bietet sich ein Ausweg: des Helden Freund, der Referendar Fels, wirbt um Mariens Hand und sie erhört ihn, großmütig genug gegen den

Verräter an ihrer Liebe, der selbst bei dem Empfange dieser guten Nachricht noch ausruft: „Sie könnte — könnte — im Arme eines andern — Ich werde wahnsinnig!“ Aber er wird es nicht, er findet sich in die heilsame Lösung des Knotens, und nachdem er eine kurze Untersuchungshaft um irgend eines von einem Schurken (dem ersten Bewerber um Mariens Hand) veranlaßten Mißverständnisses willen durchgekostet, findet auch er einen Ausweg, um sich mit seiner Gattin wieder zu versöhnen. Oder besser, diese findet ihn. Nachdem sie sich von ihm getrennt, kehrt sie zu ihm zurück. „Sie will dem Armen, Verkannten das Opfer einer Entsagung bringen.“ Sie will seine Bedingungen annehmen, eine bürgerliche Frau Professor Werner werden, und sie erblickt mit ihrem Manne in dieser Rückkehr zur Vergangenheit seltsamerweise auch so etwas wie eine der guten Marie Winter dargebrachte Sühne. Aber die Kinder, um deren Zugehörigkeit zu Vater oder Mutter während des mehrtägigen Zwistes der Gatten so eifrig hin und her gestritten wurde? Die Kinder werden doch nun auch kleine „Werners“ werden, denn „kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern“ und kein Mann von Gefühl raubt auch, wie man denken sollte, seinen Kindern ohne die ärgste Not den ihren. Aber nein — die Gutzkowsche Konsequenz bringt es fertig, den Adoptiv- und Schwiegerpapa, den Präsidenten von Jordan, der über die Entadlung seiner Kinder natürlich schon betäubt genug ist, wenigstens hinsichtlich der Enkel zu beruhigen. Denn — Heinrich Werner führt in der Schlußszene des Dramas die Kinder, seine Kinder, zu dem Präsidenten mit den Worten: „Diese, diese bleiben die Ihren! Auf sie häufen Sie Ihre edeln Opfer! Was Sie mir zudachten, geben Sie's meinen, Ihren Kindern!“ Unglaublich! Und so wendet sich fast jede Szene, jeder Charakter des Stücks gegen das einfache, natürliche Empfinden. Nichts haben diese Geschöpfe, die sich den Schein von Menschen anlügen möchten, mit uns gemein. Ihre Sprache ist nicht die unsre, ihre Sitten sind nicht die unsren, fremd ist uns ihre Moral, in andrem Takte als das unsre schlägt ihr Herz. Eine Komödie, der alles

„Menschliche fern ist", das einfach-groß Menschliche. Erklügelte, raffinierte Probleme sollen es ersetzen und jede Fiber in uns lehnt sich dagegen auf.

Ergeht es uns mit dem Solbring in „Lenz und Söhne" nicht noch ärger? Im „Werner" wundern wir uns doch nur darüber, daß dieser Schwächling mit seinen wunderlichen Anschauungen von Ehre und Sittlichkeit nicht von den übrigen Personen des Dramas und dem Autor einfach verlacht, ad absurdum geführt und in seiner ganzen Verschrobenheit und Haltlosigkeit bloßgestellt und verurteilt wird — jenes Subjekt aber, das wir uns in den seltsamsten aller Komödien als Helden und Mittelpunkt der Handlung gefallen lassen sollen, erregt zu allem in uns auch noch den grenzenlosesten Ekel vor seiner moralischen Verworfenheit. Er ist freilich ebensowenig fest und entschlossen in seinen Neigungen wie alle übrigen Gutzkowschen Charaktere, aber er bringt es doch fertig, einem Hochstapler seine unschuldige Frau abzukaufen und dieser und einem rechtschaffenen Mädchen, das sich eines seiner illegitimen Kinder fürsorglich angenommen, in einer unsagbar widerwärtigen Szene die unzweideutigsten Anträge zu machen: beiden zugleich. „Sie erziehen mir meinen Leberecht! Sie wohnen in jener Villa — ich, ich komme abends — um — nichts anders, als um — mir Leberechts Schreibhefte zeigen zu lassen — Wir plaudern beim Tee über — Erziehungsmethoden" usw. Und über die Niederträchtigkeit dieses Schurken gehen seine Partner und sein Autor mit ein paar kurzen Worten hinweg — und im Schlußakt sehen wir den saubren Solbring im zärtlichsten Familienkreise mit seinen teuren Angehörigen lebende Bilder stellen. Als Eremit erscheint er in der Büßerkutte, und seinen zu Gnaden aufgenommenen Leberecht, dessen Schreibhefte er nachsehen wollte, drückt er mit der Versicherung an das Herz, daß er ein „sehr, sehr weiser Mann geworden". Wie das? Der Himmel weiß es. Vielleicht nur, weil es dem Autor so beliebte.

Und so begegnen wir fast überall bei Gutzkow einer Verfälschung der Natur. Entweder wird das gesunde Empfinden verwirrt oder die Logik, unser moralisches Urteil oder unsre

konventionelle Gewöhnung, und bei alledem leidet natürlich der ästhetische Eindruck den schlimmsten Schaden. Auf einen müßigen, kniffligen Einfall, auf eine pathologische Kuriosität baut Gutzkow unbedenklich ein ganzes Drama. Ist es überhaupt denkbar, daß ein gesund veranlagter Mensch, der überdies im Drama das Heldenrecht beansprucht, seinen Namen so und so oft nach seiner Gemütsverfassung ummodelt, etwa so wie es Trauerkleider, Promenaden- und Balltoiletten gibt? Und doch tut das der Sohn des Pfarrers Eberlin, der ganz gegen die väterliche Tradition zum vollendeten Lebemann geworden und mit den Gutzkowschen zwei und mehreren Seelen in der Brust natürlich wieder der Anbeter und Liebhaber mehrerer Frauen ist. Vor seinen Freunden aus dem Klub und der Reitbahn ist Gottfried Eberlin „Götz", vor der eleganten Sidonie, die ihm das Blut so rasch in Wallung treibt, ist er „Ottfried" (diesen Namen hat er auch auf seine Visitenkarte stechen lassen, angeblich weil ihm zum Gottfried der rechte Friede Gottes gebrach), und vor seinem Vater und der sanften Agathe, mit der er sich verlobt und zu der er nach verschiedenen Schwankungen reuig zurückkehrt, bringt er seinen rechtmäßigen Taufnamen „Gottfried" wieder zu Ehren. Und anstatt über diese alberne Spielerei zu lächeln soll man sie ganz ernsthaft entgegennehmen. Nun hat sich wohl jeder einmal der Träumerei hingegeben, zwischen Namen und Wesen eine Beziehung zu finden oder zu schaffen — aber doch nicht anders als wie ein Knabe Seifenblasen formt oder ein Raucher Ringe in die Luft bläst. Hier aber werden diese Fragen traktiert, als bestände solch ein geheimer Zug wirklich. Sidonie von Büren ist erstaunt, wenn sie Eberlins Visitenkarte empfängt. „Ottfried Eberlin? Ein einziger weggelassener Buchstabe bringt mir einen ganz andren Menschen vor die Phantasie. Ich erwarte einen schüchternen Pfarrerssohn vom Lande, einen Christian Daniel Gottfried, und nun — Ottfried?" Und als der Held nun endlich ihren Salon betritt, spricht sie überrascht für sich: „Ah! Wirklich — ein Ottfried!"

Auch eine Schrulle, wenn auch eine tiefer im Gemüt und im Volkscharakter begründete, ist es, die den tragischen Konflikt

und die Katastrophe in der „Liesli" herbeigeführt. Auch wenn der Verfasser nicht durch eine wahre Geschichte im „Schwäbischen Merkur" beglaubigt wäre, hätte man es als möglich hinnehmen können, daß eine Frau, eine Schwäbin, die wie alle ihres Stammes an der Scholle haftet, ihrem Manne übers Meer zu folgen sich weigert; ja man dürfte selbst noch den vom Autor verlangten weiteren Schritt zugestehen, und sich von einer krankhaft melancholischen, vielleicht hysterischen Frau, die ihrem geliebten Manne überdies keine Kinder geschenkt, versehen, daß sie bei ihrer Weigerung beharrt und auf alles Zureden immer nur das eine Wort in Bereitschaft hat: „Ich gehe nicht mit ins Amerika". Also sie ließe den Mann dann ziehen und hätte die Folgen zu tragen: in der ersten Fassung des Stücks ihre Ermordung durch den Gatten, in der zweiten dessen Selbstmord und ihren eigenen. Möglich ist es — aber bis zu solchem Grade doch nur bei einer krankhaften Disposition; und wenn man selbst das Äußerste annehmen und den Schwabentrotz und das (in diesem Falle antizipierte) Heimweh mit Gutzkow für stark genug halten wollte, um das Drama zu motivieren — immer wäre es doch auf anekdotische Voraussetzungen und eine ethnologische und seelische Besonderheit gegründet, die in dieser Starrheit auf das allgemeine Verständnis und die Sympathie des Menschenherzens nicht zählen dürfte — von der Unbeweglichkeit und Entwicklungslosigkeit in der „Liesli", also von den dem Stücke anhaftenden dramatischen Fehlern einmal ganz zu schweigen. Und das ist es, was die größere Menge der in atemloser Hast entstandenen Gutzkowschen Dramen mit wenigen Ausnahmen so bald von der Bühne hat verschwinden machen — trotz alles Lärmens der jungdeutschen Reklametrommel. Das Kuriose ist es und mit ihm das Neue, was Gutzkow lockt, das Ungewöhnliche und Pikante um jeden Preis — das Drama aber rechnet immer und überall auf große, allgemeinverständliche, überall wahre, also notwendige Züge, und seiner psychologischen Motivierung muß unsre Empfindung ohne weiteres Nachdenken entgegenspringen. Sache des wahren Dichters ist es dann, dies „Natürliche" vor der „Motivierungsroheit" zu bewahren (die Gutzkow in der Vorrede

zum „Ottfried“ seinen Gegnern als Schreckgespenst heraufbeschwört), und in die großen, gemeinsamen Züge den Reiz des Individuellen, Selbständigen und Neuen zu bringen. Desdemona liebt anders als Julia, Gretchen anders als Clärchen, und doch ist es nur die eine große, allmächtige Liebe, die sie treibt und die von einer Dialektik des Gefühls nichts weiß. Und wenn ein großer Dichter wie Shakespeare im „König Lear“ an die Stelle des Gesetzmäßig-Menschlichen das Pathologische setzt — zu welch' andrem Ende führt er uns auf die wirren Pfade des Wahnsinns, als um uns mit den Lippen des Irren eine große menschliche Kunde nach der andern zu predigen und ihn, der sich in seinen gesunden Tagen über die Menschheit erhob und von ihr trennte, eben in seiner geistigen Umnachtung zu uns wieder herabsteigen und durch das Leiden wissend werden zu lassen? Der Dichter mische sich nicht in den Kreis der Großen, der in der Einfachheit der Motivierung eine Roheit erblickt. Er walte seines schaffenden Amtes wie der große Geist des Alls, der für das Antlitz des Menschen auch gewisse einfache, ganz und gar feste Grundlinien setzt und doch in dieser Einfachheit millionenfach wechselt, so daß keines dem andern gleich ist und jeder Mensch ein neues Wesen, ein Wesen für sich. In dem täglichen Prozeß der Schöpfung ruht auch das Geheimnis des Künstlers: im Besonderen das Allgemeine, im Allgemeinen das Besondere.

Es wird nicht unangebracht gewesen sein, dies vorauszuschicken. Man wird Gutzkow auch in seinen wertvolleren dramatischen Werken nur dann ganz würdigen und gewisse ihnen anhaftende Fehler verstehen können, wenn man sich über die Grenzen seiner angeborenen Begabung Klarheit verschafft hat. Aus diesem Grunde wird man auch nicht einwenden dürfen, daß ja dieser „Werner“, dieser „Ottfried“, diese „Liesli“ heutzutage nicht mehr aufgeführt werden. Auch ist dies nur zum Teil wahr. Es gibt immer noch Theater, die mit der Aufführung des einen oder andren dieser Stücke eine „Pflicht gegen die Manen des Dichters“ zu erfüllen glauben, und als der „Ottfried“ beispielsweise vor einigen Jahren am Thaliatheater in Hamburg neu einstudiert wurde, las man in einigen Zeitungen

des Direktors und des Dichters Lob, dessen bekannter Name immer noch so viel nachwirkt, um unter Umständen einen nicht ganz sattelfesten Kritiker vom Pferde zu heben. Ein solches Lob aber, das man einem bloßen „Namen" spendet, scheint mir, auch abgesehen von seiner eigenen Verwerflichkeit, ein Unrecht an den Dichtern unsrer Zeit zu sein, deren hervorragendste (Fitger, Wildenbruch, Voß, Sudermann, Hauptmann u. a.) trotz diesem und jenem künstlerisch und insbesondere auch als Dramatiker mehr vermögen als das ganz junge Deutschland zusammen. Es ist ein Unrecht und eine Torheit zugleich, jene Zeit der unsren als ein Muster vorzuhalten, der unsren, die auf dem Gebiet der Dichtkunst noch heller glänzen würde, wenn nicht das politische Leben alles Licht aufföge. In den dreißiger Jahren, als die großen Völkerfragen zurücktraten und den Schriftstellern zum bequemen Vehikel dienten, wußten sich wertlosere Leistungen mit Leichtigkeit hoch zu bringen, die heutzutage in der Masse verschwinden und mit Fug und Recht ungenannt bleiben. Damals war das Erscheinen eines mittelmäßigen Dramas, das heute niemanden interessieren würde, ein öffentliches Ereignis, zumal wenn sein Autor es verstanden hatte, den Tamtam der Reklame für sich zu rühren. Das beherzige man doch ja!

Andrerseits war es mir erwünscht, auch eins der schwächsten Stücke Gutzkows, das immer noch auf den Bühnen zu Hause ist, den „Königsleutnant", nicht nur mit seinem eignen, ziemlich harmlosen Maßstab zu messen. Auch er wird uns mit seinen, bei einem so geistreichen Schriftsteller wie Gutzkow oft kaum faßbaren Schwächen erst dann ganz verständlich, wenn man die psychologischen Ausgeburten seiner früheren und späteren Komödien kennen gelernt hat. Schließlich aber wünschte ich auch, diese unvermeidlichen Ausstellungen vorweg zu nehmen, um mich der Betrachtung des vielen Trefflichen und Bedeutenden, das sich in „Zopf und Schwert", vor allem aber in dem „Urbild des Tartüffe" und dem „Uriel Acosta" findet, reiner erfreuen zu können, und es ist nicht meine Schuld, daß der „Königsleutnant" uns zu solcher Freude noch keine, ja kaum die geringste Gelegenheit bietet.

Gibt es doch kaum ein anspruchsvolleres und dabei schlechteres Stück. In den Mai- und Junitagen 1849 entstand es, in Goethes Geburtsstadt, in Frankfurt am Main. Am 27. August sollte es zur Feier des Unsterblichen im dortigen Stadttheater in Szene gehen, von einem Prolog eingeleitet — und so geschah es. Also ein Festspiel, wird man sagen, an das man keine dramatischen Anforderungen stellen darf. Das erste könnte gelten — wenigstens ein „Festspiel" nennt Gutzkow es selbst; aber es ist ein Festspiel, das als ausgewachsenes Drama vor uns hintritt und als solches beurteilt sein will; doppelt, weil es seinen besonderen Festcharakter längst verloren und, von seinem Verfasser wiederholt verändert, unter dessen vergnügter Sanktion als Drama den Weg über zahllose Bühnen gefunden hat; dreifach, wenn man aus der Vorrede sieht, wie Gutzkow selbst über das Stück denkt — nicht gering natürlich. Nun traut man aber seinen Augen nicht, wenn man unter all seinen Erklärungen, Rechtfertigungen, Entschuldigungen und Angriffen gegen die hämischen Rezensenten auch folgenden Satz findet: „Daß dies (scil. die Heranziehung des Knaben Goethe in die Verwicklungen der Handlung) an sich harmlos, ohne Prätendierung der künftigen Bedeutsamkeit, ohne gesuchte Verherrlichung geschah, glaubt' ich dem naivsten Genius von der Welt schuldig zu sein und von ihm selbst wohl am ehesten verziehen zu erhalten. Verbietet ohnehin die Ökonomie eines Dramas, sich bei Ausmalungen, die außerhalb der Motive des Stoffs liegen, allzulange aufzuhalten, so war denn auch ohne Zweifel der Knabe Goethe nicht sofort mit den schon vorweggenommenen vollen Attributen seiner künftigen Herrlichkeit beschäftigt. Dies — gewissen Berliner Naserümpfern auf die Frage: Ist denn hier auch ein würdiger Goethe zu finden?"

Der Autor muß mit Blindheit geschlagen gewesen sein. Ist wirklich jemand so töricht gewesen, ihm vorzuwerfen, der halbwüchsige Junge verrate nicht schon genug von dem künftigen Genie, dann hätte er einen solchen Tadel allerdings als lächerlich zurückweisen dürfen. Warum aber? Weil der Gutzkowsche Goethe schon viel zu viel von seinem einstigen Ruhm weiß

und die Prätension seiner künftigen Größe, mit der er auftritt, es ja eben ist, die ihn so unausstehlich macht. Nicht, daß es im Stück an einem würdigen Goethe fehlt (wer verlangt Würde und Geniebewußtsein von Knaben?) — daß dieser Goethe so gar nicht naiv und knabenhaft ist, das ist das Widrige des Stückes. Freilich, hätte der Dichter wirklich einen Knaben des Alters richtig gezeichnet, so würde man vermutlich nie wahrgenommen haben, daß dieser Knabe, sei er noch so begabt, dermaleinst den Werther, den Götz, die Iphigenie und den Faust schaffen werde, wenn man ihm nicht ein Namensschild auf die Brust geheftet hätte — und darauf kam es nun einmal an: als der künftige Wolfgang Goethe mußte der Junge sich zu erkennen geben. Darum muß nun dieses frühreife, superkluge Früchtchen die Vorsehung in den Flegeljahren spielen, für eine französische Schauspielerin schwärmen, einen radebrechenden Franzosen mit einem Goetheschen Gedicht entzücken und besänftigen und Phrasen wie diese zum besten geben: „Die deutsche Sprache ist noch nicht reif, alles das zu sagen, was ein Mann von Geist in unsrer Zeit sagen möchte. Der gute Kopf will eine Idee nicht nur begriffen sehen, sondern auch gut vorgetragen." — „Meine Schmerzen machen euch Vergnügen? Lern' ich so, was ein Dichter ist?" — „Schüttle dich, Welt, in deinen Angeln, rase über die Länder hin, antlitzverzerrte Bellona, es muß ein Friede kommen, wo die Saat des Geistes blüht und keine zersplitterte Lanze, keine blutgezeichnete Fahne hoch genug ist, über die bescheidenen Blumen der Dichter emporzuragen." — „Ja, wenn ich werde, was ich sein möchte, so hört es, ihr unsichtbaren Zeugen einer erträumten Zukunft, dann dank' ich es nicht den Griechen, den Römern, nicht dem Studium der Bücher, ich dank' es dem Herzen einer Mutter!" — „Vater! Der Quell der wahren Poesie ist das Leben! Der Geist hat keine andre Schule als die Welt!" — Und dergleichen nennt Gutzkow: „ohne gesuchte Verherrlichung, ohne Prätendierung der künftigen Bedeutsamkeit." Ich gestehe, daß ich nicht absehe, wie der Dichter es überhaupt für möglich halten konnte, daß ein Knabe, sei er nun elf, vierzehn oder sechzehn Jahre, noch prätentiöser auftritt als dieser junge Goethe.

Nun regt sich in Kopf und Herzen eines Sekundaners gewiß schon manche Kraft, und in der Seele eines werdenden Genies doppelt. Würde ein Knabe aber im Kreise von Erwachsenen mit solchem Gallimathias laut und pathetisch um sich werfen, so würden wir im günstigsten Falle doch nur über ihn lachen. Die Personen in seiner Umgebung aber, Vater, Mutter und alle übrigen hören diese Redensarten sehr ernsthaft an, wie sie es denn ja auch geschehen lassen, daß derselbe junge Mensch sich in alles und jedes mischt, vorlaut überall das Wort ergreift, ernsthafte und tüchtige Leute (die Maler) verspottet. Welch' ein Licht wirft das nun aber wieder auf diese! Gutzkow will den Dichter und die Seinen in einem „Festspiel" der Mitwelt lebendig machen und was tut er? er verfälscht ihr Bild so gründlich, daß es nicht nur verändert, sondern jämmerlich verschlechtert wird. Was ist aus der köstlichen Frau Rat geworden, dieser heitren, frischen, durch und durch gesunden Frau? Eine alberne, zärtlich besorgte Mutter, die das Taschentuch zieht, als sie hört, ihr Sohn habe geweint, und dabei ausruft „Das arme Kind! Wer macht mir denn nur das Kind so unglücklich!", die bei einer andren Gelegenheit deklamiert: „Nein, mein Sohn, gehe! Folge dem Trieb deiner Seele! Ergreife die Hand der Götter, wenn sie zu dir aus den Wolken niederlangt! Geh! Führe die Liebenden hieher. Von mir hast du nie, nie eine Fessel deines Genius zu fürchten." Und der strenge Herr Rat! Als würde er geduldet haben, daß der Sohn ihm naseweise Antworten gibt und sich an seiner Statt in die Unterhaltung mit dem elsässischen Sergeanten mengt, um zu zeigen, was er „in der (NB. ihm verbotenen) französischen Komödie gelernt habe"! Und daß doch niemand zu behaupten wage, erst die allerneueste Zeit habe jenes Mittelding zwischen Lustspiel und Posse erfunden, das man Schwank zu nennen liebt, wenn schon vor fünfzig Jahren eine Szene wie die dritte des vierten Aktes möglich war. Dem Allerweltsjungen Wolfgang liegt daran, seine Mutter, den Professor Mittler, die Frankfurter Maler, kurz eine ganze Gesellschaft aus einem Zimmer fortzueskamotieren und er erfindet zu diesem Zweck blitzschnell, mit genialer Inspiration, die Fabel, die Preußen, die

Sieger seien im Anzuge! schon höre man ihre Trommeln und Pfeifen! darum gelte es schleunig reine Bahn zu machen und das Kaffeegeschirr bei Seite zu räumen. Die andern rufen „Ist's möglich?", trotzdem sie sich doch durchs Ohr von der Verlogenheit des Jungen überzeugen könnten! sie lassen sich Kannen, Tassen, Blumenbuketts, Kuchenteller in die Hand drücken, und während Wolfgang ihnen in Prosa und Poesie Verhaltungsmaßregeln gibt, schleichen sie sich im Gänsemarsch, während einer den andern am Kleidzipfel faßt, zur Begleitung der Verse des Knaben, die mit den Worten schließen: „Schatten, weicht, ihr seid gewesen!" zur Tür hinaus — und der Zurückbleibende triumphiert: „Ha ha ha! Das nenn' ich mit der Prosa Kehraus machen!" Und unter den Mystifizierten, die sich vor unsern Augen wie Narren betragen, befindet sich des Dichterknaben eigne Mutter! Was soll man von derlei Dingen halten? Daß auch nur einer der an dieser Szene Beteiligten die Sache scherzhaft nehme und über dem Stoff stehe, ist nirgends angedeutet und ohne allen Zweifel auch nicht gewollt. Nun kann aber natürlicherweise kein vernünftiger Mensch im Ernst eine solche Farce aufführen. Was bleibt also übrig als die bloße ordinäre Theaterwirkung, die sich nicht darum kümmert, ob die Personen in einem gegebenen Falle möglicher- oder glaubhafterweise so oder anders handeln können oder müssen, sondern die einer schalen Situation ohne Gewissen die Wahrheit opfert. Wie Gutzkow aber nur hat glauben können, mit solchen Torheiten würde dem Genius Goethes eine Huldigung gebracht, das ist und bleibt unbegreiflich.

Und doch ist an seiner bona fides selbstredend nicht zu zweifeln. Ja, sein Wille, den Dichter schon in seiner Kindheit mit dem künstlerischen Heiligenschein zu umgeben, hat ihn, im Widerspruch mit seinen eigenen Worten, eben dahin geführt, ihn Dinge begehen und Worte reden zu lassen, die ihn aller knabenhaften Naivetät und damit der gesunden Vorbedingung zum Gedeihen des gesundesten aller Dichtergenien schnöde berauben. Und dabei zeigt es sich wieder deutlich, wie mißlich es mit den Künstlerdramen schon im Keime bestellt ist. Es gibt ihrer eine ganze Reihe, und in den vierziger und fünfziger Jahren genossen

sie ein gewisses Ansehen und waren modern. Sie alle aber, außer dem „Königsleutnant“ auch die Laubeschen „Karlsschüler“, Mosenthals „Bürger und Molly“, Wohlmuths „Mozart“, Wollheims „Rafael Sanzio“, Halms „Camoens“ und alle früheren und späteren, darunter einige Dramen, welche den genialen Christian Günther zum Helden wählten, sind an einem inneren Widerspruch gescheitert. Sie wollen uns den Genius in seinem Werden und seinem Kämpfen schildern und uns von seiner Größe überzeugen. Wodurch tun sie es aber und wodurch können sie es im Drama nur tun? Durch Worte. Entweder die Umgebung des Genius rühmt seine Kraft, oder, was schlimmer ist, er tut es selbst, er versichert wiederholt, daß er ein Dichter, ein Maler, ein Bildhauer sei. Je öfter und je nachdrücklicher er uns diese Versicherung aber gibt, desto mehr sind wir geneigt, an seinem Genius zu zweifeln, und wenn er bei seinen Beteuerungen verharrt, so geben wir ihn schließlich auf. Denn der wahrhafte Genius schwatzt nicht — er handelt. Nicht seine Worte — seine Werke zeugen für ihn, und je größer dieselben sind, in desto tieferer, heiligerer Stille des Busens sind sie ausgereift, dort, wohin kein Lufthauch von Lob und Tadel dringt und wo die Eitelkeit der Welt verstummt. Wer sich spreizt und bläht und mit schönen Phrasen um sich wirft, ist gewiß nicht das Genie, das den Erdkreis bezwingt, und das Größte, was dem Menschengeist gelungen, ist ihren Schöpfern am wenigsten zum Bewußtsein gekommen. Der wahre Goethe, der wahre Schiller waren ganz andre Menschen als Gutzkow und Laube sie uns geschildert haben, und das Bild, das uns aus „Wahrheit und Dichtung“ entgegenleuchtet und aus dem Briefe beispielsweise, den Schiller nach seiner Flucht an seine Schwester Christophine schrieb, trägt ganz andre Züge als die der Schwätzer in den Dramen der Jungdeutschen. Also ein unabänderliches Dilemma bringt jeden Poeten, der ein sogenanntes Künstlerdrama schaffen will, unfehlbar zu Fall. Mozart wollen wir nur nach seinem „Don Juan“ und der „Zauberflöte“, Rafael nur nach der „Sistina“, Goethe nach dem „Faust“, Schiller nach den „Räubern“ und dem „Wallenstein“ abschätzen, nicht nach dem, was sie darüber

sagen. Die Strebungen des dramatischen Helden sind ohnehin ganz andre als die des schaffenden Künstlers, und nur dann könnte uns der Dramatiker von dem Genius seiner Gestalten wirklich überzeugen, wenn sich uns derselbe vermittelte, auch wenn er ihn nicht Mozart, Goethe oder Schiller nennte. Man mache aus dem Wolfgang Goethe des „Königsleutnant" einmal einen Arthur Stubbe, und was bleibt? Das Stück bleibt im Grunde ganz dasselbe — aber die Wirkung? Und dabei zeigt es sich denn, daß der Autor doch im Grunde nur darauf spekuliert, daß wir unser Wissen zur Ergänzung seiner Schöpfung zu Hilfe nehmen. Weil wir mit allen Gebildeten die Sixtinische Madonna und den Faust kennen, sollen wir glauben, die dramatischen Personen, die Rafael oder Goethe genannt werden, seien Genies. Das aber ist ein Fehler. Wir haben kein Recht und keine Pflicht, über den Rahmen eines Stückes hinwegzusehen. Dieses selbst soll uns, in hypothesi immer ein in sich abgeschlossenes Ganze, wissend machen — wir kennen nichts, was außerhalb seiner Grenzen liegt. In sich selbst soll es Anfang und Ende finden. Diese gebieterische Forderung sollte allein schon vor dem Künstlerdrama warnen, und sie würde genügen, dem „Königsleutnant" das Urteil zu sprechen, auch wenn seine übrigen Mängel minder zahlreich wären. Und darum braucht der Prophezeihung post factum, die in solchen Stücken eben so unvermeidlich ist, und die im „Königsleutnant" der Graf Thorane (oder Thorene, wie er ja eigentlich hieß) den Eltern des Knaben Goethe gibt, kaum mehr besonders gedacht zu werden. „Sie haben hier, meine Freunde, einen Sohn, von welchem ich Ihnen gebe der Prophezeihung, daß er nicht sein wird bloß eine große Mannesperson für Deutschland, sondern für alle Nationen, welche noch lieben der Natur und der menschliche Herz. In dieser Stadt sind gekrönt die Könige und der Kaiser mit zerbrechliche Kronen, aber er wird sein, mein junger Freund, der einzig König, der in Frankfurt wird sein geschmückt mit einer Krone, die glänzen wird ewig!" Natürlich, wir wissen es ja!

Hat das Stück aber so schwere Gebrechen und ist die Hauptfigur so völlig mißraten — könnte es nicht immer noch viel von

einem guten Drama haben? eine organisch geführte Handlung, äußere oder innere Konflikte, die sich allmählich vorbereiten, um im Verlauf der Aktion auszubrechen und das Ende herbeiführen zu helfen? Aber eben an diesen fehlt es gänzlich. Ein einziges Mal scheint sich die Handlung dramatisch zuspitzen zu wollen: in jener Szene im dritten Akt, in welcher der Rat, der so tapfer für die deutsche Sache eintritt, mit dem Franzosen so heftig an einander gerät. Aber eben diese Szene hat mit den Hauptvorgängen, die uns bis dahin interessiert haben, mit Wolfgangs Verhältnis zu den Komödianten und der Stellung Alcidors und Belindens zu Thorane, gar nichts zu tun. Sie ist eine bare und blanke, an sich geschickte und effektvolle Episode, und nebenbei verlaufen sich die Wellen, die sie aufgeworfen, durch Wolfgangs Intervention sofort wieder im Sande. Es fehlt dem Stück aber auch die novellistische Feinheit in der Ausarbeitung der Charaktere, die für den Mangel wirklicher Dramatik freundlich zu entschädigen vermöchte und die Gutzkows Sache, der eher grell als zart malt, nun gerade gar nicht ist. Zu einer subtilen Malerei läßt schon die reichhaltige, vielfädige und durch allerlei Zutaten unterbrochene Handlung dem Dichter keine Zeit und Gelegenheit, so daß wir auch in dieser Beziehung nichts behalten als ein Gemisch von Vorkommnissen, die durch einen oder zwei Menschen zusammengehalten und durch allerlei Zufälle entwirrt werden müssen: an Stelle des Dramatischen und Novellistischen das bloß Anekdotenhafte. Braucht man da noch zu fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, der Dichter hätte die halbdunklen Ansätze, die er zu seinem Lustspiel in „Wahrheit und Dichtung" gefunden, gelassen wo sie sind?

Und doch, würde man einwenden dürfen, muß dem Stück irgend eine geheime Macht innewohnen, die ihm seine Wirkung verschafft und die es so lange auf den Bühnen erhalten hat. Ganz gewiß, denn es hat unter einigen dankbaren auch eine sehr interessante Rolle: die Hauptfigur, den Grafen Thorane, und diese Rolle verbürgt in den Händen eines Virtuosen von der Kunst eines Dawison und Friedrich Haase dem Stücke immer einen gewissen, vielleicht großen Theatererfolg. Man darf sogar

ruhig noch weiter gehen und den Thorane mehr als nur eine interessante Rolle nennen; die Figur hat unleugbar einige Ansätze zum interessanten Charakter. Der ritterliche Sinn des Mannes, seine Kunstliebe, seine Neigung zu der einstigen Pflegeschwester, die dann seine Pflegetochter wurde, und die ein junger Liebhaber ihm entführte, die Melancholie, die eben dadurch über sein ganzes Wesen ausgebreitet wurde — das sind alles sympathisch zu einem Ganzen zu verbindende Züge, die durch einige Übertreibungen und die unmögliche Voraussetzung, daß ein Franzose durch ein deutsches lyrisches Lied in alle Himmel verzückt wird, nicht ernstlich geschädigt werden. Die Melancholie gibt dem Grafen sogar einen Schimmer von Poesie, die sich Gutzkow immer nur im Schatten des Schmerzes naht. Was sich in der Seele des Autors an Verbitterung, Menschenfurcht und -haß angesammelt hat, das atmet sich in einigen geweihten Stunden, die ihm das hastige Leben übrig gelassen, der Bitterkeit beraubt, in Seufzern aus; dann fehlt seinem Wort der verwundende Stachel, dann kennt es nur den Ton der Klage — mit diesen Lauten redet fast der ganze „Uriel Acosta" zu uns, und etwas von dieser Wehmut, der kargen Poesie des Gutzkowschen Lebens, spricht auch aus den Erinnerungen des „Königsleutnants". Nun denke man sich eine solche Figur, die überdies zu dem zierlichsten Detailspiel auf Schritt und Tritt Gelegenheit gibt, von Haase dargestellt, dem besten Thorane, den man sich denken kann. Fast jeder Theaterbesucher hat ihn einmal gesehen, ein jeder kennt seine Stärke, seine Schwächen und Manieren. Im Großen zu kleinlich, ist er ein Großmeister in der Kleinmalerei (ich sage immer noch „ist", denn sein Rücktritt von der Bühne schließt gelegentliche kleine Rückfälle hoffentlich nicht aus), und der alte Baron Rocheferrier in dem Einakter „Eine Partie Piquet", der Baronet Harleigh in der wüsten französischen Sensationskomödie „Sie ist wahnsinnig", der widerliche alte Kotzebuesche Klingsberg sind nur durch ihn möglich. Der kleine Kreis seiner Rollen begreift zwar sehr verschiedene Charaktere — immer aber sind es psychologische Pikanterien und Wunderlichkeiten, die er bevorzugt. Der volle Atemzug der Leidenschaft, die sich nicht zer-

splittert, ist ihm versagt, und nur wo sie eine groteske Außenseite annimmt und barocke Auswüchse bildet, weiß er sie dank seiner unermüdlichen Ausdauer und seiner erstaunlichen schauspielerischen Technik nachzuahmen: und so, an seiner inneren Berufung und an den Schwierigkeiten gemessen, die er bei ihrer Wiedergabe zu überwinden hat, sind auch sein Shylock und der Cromwell in den Raupachschen Royalisten gar nicht genug zu bewundern. Seine eigentliche Kunst liegt aber auf einem andren Gebiet, und die beständige Wiederholung der nämlichen Rollen auf seinen Gastspielreisen, Rollen wie jener Rocheferrier, Harleigh u. a., die er immer wieder mit bewunderungswürdiger Ursprünglichkeit gibt, zeigt deutlich genug, was er selbst für das Feld seiner Siege hält. Auf diesem sind es wieder die blasierten Aristokraten, denen er seine größte Liebe zuwendet und für die seine schlanke und bewegliche Persönlichkeit wie geschaffen ist. Seine vollkommene Eleganz in Haltung und Sprache, das feine Profil des interessanten Gesichtes, alle die kleinen Bewegungen und Unbeweglichkeiten, welche die überlegene Nonchalance zu charakterisieren imstande sind — das sind lauter Faktoren, die auf das Glücklichste zusammenwirken, Gestalten aus der Zeit des Rokoko und ihren leiblichen und geistigen Nachwuchs auf das Vollkommenste in die Erscheinung treten zu lassen. Es gibt z. B. keinen besseren Hofmarschall von Kalb und Riccaut de la Marlinière als Haase — Rollen, die man nur in günstigen Ausnahmefällen, während der Münchener Gesamtvorstellungen (1880) und zur Zeit seiner kurzen Verbindung mit dem „Deutschen Theater" in Berlin, von ihm zu sehen das Glück haben konnte. Mit solchen Mitteln ist er natürlich auch ein tadelloser Graf Thorane — ja, er bringt für den Königsleutnant außer seinem ganzen Rokokoapparat noch etwas mit, was der Poesie der Gestalt und der Gutzkowschen Poesie auf das genaueste entspricht. Auch Haase hat melancholische Anwandlungen und mit ihnen glaubt er sogar den Hamlet spielen zu können. Das ist nun zwar ein Irrtum, denn in diese dunkelsten Tiefen reicht sein Weltschmerz nicht entfernt hinunter. Aber so viel, um über das Antlitz des ritterlichen Grafen einen leisen Schatten zu breiten

und in seiner Stimme schmerzvoll zu vibrieren, findet er in sich selbst, und damit begegnet er sich mit der Gutzkowschen Figur auf das glücklichste. Mit diesen echten Lauten greift er denn auch nicht vergebens an das Herz.

Und noch eins kommt der Rolle bei Haase vortrefflich zu statten: sein vortreffliches Französisch. Auch ein Punkt, der das erregbare Gemüt Gutzkows seinerzeit erbitterte: die Unfähigkeit der meisten deutschen Schauspieler, die gallische Sprache zu bemeistern. „Wie viel Theater" schreibt er, „glaubt man nun wohl, die in Deutschland vorhanden waren, um eine junge Liebhaberin, zwei Liebhaber und einen Helden mit so viel Französisch aufzuweisen, daß sie diese Rollen übernahmen? Von den fünfzig deutschen Bühnen kaum zehn." Er gibt den „Herren, die damals ihrer Schulbildung ein Armutszeugnis ausstellten, deutlich zu verstehen, daß sie besser getan hätten, Französisch zu lernen, als bei ihrem Intendanten zu antichambrieren." Gewiß! Aber ein gar so großes Unrecht ist es doch auch nicht. Wenn alle Schauspieler nur erst ordentlich Deutsch sprechen könnten! Übrigens steht es in dieser Beziehung heutzutage viel besser, und wenn dennoch der Thorane außer Haase jetzt nur noch einige seiner geistlosen Nachahmer lockt, dann ist das nur ein Beweis dafür, daß die Rolle das Stück hält und die Rolle wiederum nur, wenn sie ein Meistervirtuos wie Haase gibt. Ein schlechter Thorane — und das Stück zeigt sich uns in all seiner Fadenscheinigkeit, und selbst die knabenhafteste Soubrette oder Liebhaberin in der Hosenrolle des angeblichen Wolfgang Goethe könnte es vor der Verbreitung moralischen und ästhetischen Unbehagens nicht bewahren. Es ist darum von Herzen zu wünschen, daß es mit dem Schauspieler, der ihm nach Dawisons Tode noch so zahlreiche Aufführungen verschafft hat, dermaleinst, und mit ihm eine der ärgsten Karikaturen der Knabenzeit eines großen Dichters, für immer verschwinde! —

Ungleich freundlicher ist der Eindruck eines andern Gutzkowschen Lustspiels, der von den Bühnen mit Recht gegebenen heitren Satire auf den preußischen Gamaschendienst und den knauserigen Hofhalt Friedrich Wilhelms des Ersten, „Zopf und

Schwert". Hier liegt schon im Thema ein starker komischer Reiz, dessen Gutzkow sich wohl bewußt war: ein Monarch, der wie ein Feldwebel lebt und spricht, ein Hof, dessen dürftiger Zuschnitt von jedem höheren Beamten jener Tage überboten wurde, das sind Widersprüche mit sich selbst, die durch den Kontrast der natürlichen Prätension der Vorstellungen vom Königtum, seinem Glanz von seiner Würde mit der platten Wirklichkeit unfehlbar komisch wirken. Das Erhabene ist es hier, welches den Schritt zum Lächerlichen tut. Das spießbürgerliche Behagen des alten Preußenkönigs, dessen Brutalität bei Gutzkow im mildesten Lichte erscheint, kam dem deutschen Bürgersinn überdies vertraulich, mit verwandten Zügen, entgegen, und die große Persönlichkeit Friedrichs des Zweiten, die in das Stück hineinragt, obschon sie auf der Bühne nicht sichtbar wird, weitete den Horizont des Ganzen und hob es in eine von großen Regungen erfüllte, reine und starke Luft. Nicht anders hat seinerzeit Lessing den alten Fritz in die Handlung der „Minna von Barnhelm" hineinspielen lassen. So viele durch den Stoff gegebene Glücksbedingungen gaben schon eine gewisse Gewähr des Gelingens, die ein äußerer Umstand verstärkte: Gutzkow schrieb das Stück im Süden, die vier ersten Akte in Mailand, in einem Garten mit Springquellen und Oleanderbüschen, den letzten am Comersee. Daß in dieser schönen Umgebung seine Nerven sich beruhigten und der Stoff sich harmonisch glättete, bedarf keiner weiteren Begründung, und der Dichter selbst hätte nicht nötig gehabt, in der Bewältigung der dramatischen Arbeit unter italischem Himmel, fern vom märkischen Sand, eine besondre Schwierigkeit zu erblicken, deren Überwindung, wie er glaubte, für seine so oft verkannte Liebe zur preußischen Heimat sprechen müßte. Gerade der Kontrast förderte hier das Gelingen. In Italien beschwor Goethe den nordischen Spuk seiner Hexenküche, und in Italien kamen einem frühgeschiedenen neueren Komponisten, Franz von Holstein, die ersten Ideen zu seinem „Haideschacht" mit den Schicksalen des bekannten Bergknappen von Falun. Eben dort konnte sich auch einem sonst so befangenen und verletzlichen Schriftsteller wie Gutzkow alles naiver, reiner, heiterer gestalten, ohne von seiner

charakteristischen Eigentümlichkeit das mindeste zu verlieren. Und diese günstige Wirkung zeigt sich augenfällig schon im Vortrag des Stücks. Ich kenne kein Gutzkowsches Prosadrama, in welchem der für die Personen bezeichnende Ausdruck zugleich doch so wohllautend, so sauber stilisiert wäre, und in den Unterredungen der Prinzessin Wilhelmine mit dem Bayreuther Erbprinzen erblicke ich in dieser Beziehung kleine Meisterstücke.

Diese erfreulichen Eigenschaften zeigen sich am erheiterndsten in der bloßen Exposition der Charaktere und Verhältnisse. Des Königs Stellung zu seiner Gattin, seinen Ministern und seinem ränkevollen Kammerdiener, seine köstliche Haltung während der Verhandlungen über das englische Heiratsprojekt, die selbstbewußte Würde der Königin, die es nicht für nötig hält, Ansbach und Bayreuth genau gegeneinander abzugrenzen, die trommelnden Grenadiere, die Strafbestimmungen für die widerspenstige Königstochter — das ist alles mit guter Laune und trotz einiger Übertreibungen auch historisch echt wiedergegeben, selbst wenn man die Memoiren der Schwester des großen Friedrich, der boshaften Markgräfin von Bayreuth, die in „Zopf und Schwert" die liebenswürdigste Unschuld ist, nicht als maßgebend betrachten wollte. Minder geraten ist, was im Stück zur eigentlichen Handlung gehört, und das Benehmen des großbritannischen Gesandten ist zum mindesten bedenklich. Im Auftrage seiner Regierung hat er die Vermählung der Prinzessin mit dem Prinzen von Wales mit allen erlaubten Mitteln zustande zu bringen — und statt dessen stellt er sich, obwohl er formell gegen seinen Auftrag nicht verstößt, im Innern mit seiner Sympathie und mit all seinem Scharfsinn auf die Seite seines Freundes und Gönners, des Erbprinzen, und begeht so eine nicht zu rechtfertigende Prävarikation. Denn ohne Frage hat der Gesandte mehr zu tun als nach dem Buchstaben seines Auftrages — er hat eben im Interesse seiner Auftraggeber zu handeln. Ritter Hotham hält es aber nicht für Raub, sogar mit der Person des hohen Werbers, des Prinzen von Wales, ein respektwidriges Spiel zu treiben: er fingiert dessen Anwesenheit in Berlin und macht ihn zum Popanz, um die Gläubigen je nach Wunsch zu erfreuen oder

zu erschrecken — ähnlich, wie es auf die gefälligste Weise u. a. Hackländer in dem „Geheimen Agenten" getan. Ohne Bedenken tischt der Ritter dem König und der Königin die gröbsten Lügen auf und versteht sich sogar dazu, der letzten den Besuch des Prinzen brieflich anzukündigen. Daß ein solcher Verstoß gegen die Möglichkeit dem Verfasser nicht zum Bewußtsein gekommen sein sollte, ist nicht wahrscheinlich, obschon er versucht haben wird, ihn vor seinem künstlerischen Gewissen zu rechtfertigen. Damit steht es aber schief. An einer Übertreibung gegebener Verhältnisse wäre kein Anstoß zu nehmen, und der Satiriker wird immer, ja, er muß übertreiben. Bei dem Verfahren des Ritters Hotham handelt es sich jedoch um keine Überzeichnung, sondern um falsche Grundlinien, die nicht ruhig zugegeben werden können. Diese Fehler haben sich denn auch gerächt. Wahrscheinlich bedurfte Gutzkow ihrer, weil er sonst dem Stück kein Ende zu bereiten wußte, und dies ist überstürzt und verworren genug. Die Intrigue mit dem weißen Domino versteht man selbst bei der ängstlichsten Aufmerksamkeit nicht ganz, der letzte Akt ist nichts weniger als die reife Frucht der voraufgegangenen vier, sondern zufällig, zerrissen und dunkel, und der Entschluß des Erbprinzen, sich dem König als Rekrut zur Disposition zu stellen, vereinbart sich schlecht mit dem Charakter des Jünglings und der Szene im Tabakskollegium. Jedenfalls kommt er trotz der Äußerungen, die Hotham darüber im vierten Akt dem König gegenüber fallen läßt, im fünften völlig überraschend.

Eine schlimmere Irrung noch als diese ist die oft gerühmte Ekhof-Episode, einmal um der Schilderung des großen Schauspieles selbst, dann um der Wendung willen, die dessen Geschick durch die Order des Königs nimmt. In der ersten Beziehung haben wir einen ähnlichen, wenn schon milderen Fall wie im „Königsleutnant": Gutzkow kann das Genie nicht darstellen, das echte, starke Genie, das sich durch Taten und nicht durch Worte rechtfertigt. Daß er seinen Ekhof zum Zwangssoldaten macht, könnte ihm zwar ruhig hingehen: die geschichtliche Wahrheit, die von solchen Schicksalen des Mannes nichts weiß, hätte ihn in diesem Falle kaum verpflichtet — aber daß er aus dem solidesten,

wahrhaftigsten Talent, das in der Kunst wie im Leben ebenso wenig irrlichteliert als hohl deklamiert hat, einen großwortigen Komödianten gemacht, das ist ihm schwerer zu verzeihen. Dieses falsche Komödiantenwesen spricht sogleich aus den kurzen, inhaltschweren Antworten, die Ekhof dem munteren Hoffräulein von Sonnsfeld gibt: „Was hat Er gelernt?“ — „Nichts.“ — „Was hat Er werden wollen?“ — „Alles.“ Beides ist, schon so bar und bloß, ohne Rücksicht auf den geschichtlichen Ekhof betrachtet, eine Phrase, an diesen aber gehalten, eine Fälschung. Hans Konrad Dietrich Ekhof hatte eine sehr tüchtige Vorbildung erhalten, ehe er in die Dienste des schwedischen Postkommissärs König trat, und sowohl bei diesem als bei dem Schweriner Advokaten, dem er späterhin als Schreiber zur Hand ging, hat er sein Wissen auf das eifrigste bereichert. Das gibt auch der Gutzkowsche Ekhof den Damen so halbwegs zu, denn er gesteht: „Die Post und die Gerichtsstube wurden zwei neue Theater für mich. Briefadressen regten meine Phantasie, Prozesse meinen Verstand an,“ worauf er schönrednerisch fortfährt: „Der Gedanke, von der Bühne herab menschliche Größe und menschliche Verbrechen in lebenstreuen Zügen wiederzugeben, das Laster und die Tugend zu malen, wie sie sind, begeisterte mich, aber die Gelegenheit ihn auszuführen, fand sich nicht.“ Wozu denn also jenes „Nichts“? zu welch' anderer als zu einer rein rethorischen Wirkung?

Aber auch die Antwort auf die Frage „Was hat Er werden wollen?“ — „Alles“ — ist eine Unwahrheit. Der geschichtliche Ekhof hat mit einem so weltumfassenden Wort nichts gemein, und selbst der Ekhof Gutzkows würde, wenn nur ein einziger Tropfen ehrlichen Komödiantenbluts in seinen Adern flösse, darauf keine andere Antwort als diese gehabt haben: „Schauspieler“. Und dabei hätte sein Auge leuchten und seine Stimme beben müssen. Dieser eine Beruf mußte für ihn alles andre in sich schließen, dieser Beruf, zu welchem er den Drang „wie eine heilige Mahnung in sich fühlt“. Was bleibt also auch an dieser Antwort Gutes? Und warum, möchte man ganz wie bei dem Goethe des „Königsleutnant“ fragen, warum brauchte denn dieser fragwürdige Mime durchaus den teuren Namen Ekhofs

zu erhalten, mit dessen geschichtlichen Daten die seinen nicht stimmen, und mit dessen Charakterbild, wie es uns die glaubwürdigsten und urteilsfähigsten seiner Zeitgenossen vermittelt haben, das seine in Widerspruch steht? Warum? Die Antwort ist einfach. Wäre der Gutzkowsche Grenadier (an dessen vorschriftsmäßige lange Finger auch der kleine Körper des wirklichen Ekhof nicht hinangereicht haben würde) — wäre er irgend ein gleichgültiger junger Mann, etwa vom Schlage des Melina aus Goethes „Wilhelm Meister", oder sonst ein theaterlustiger Schreiber oder Kaufmannslehrling, dann würde uns die ganze Szene nicht interessiert, oder sie würde doch zum mindesten nicht die von Gutzkow gewünschte Wirkung geübt haben. Erst der Name „Ekhof" macht den Pegasus im Joche, den armen, zum Grenadier gepreßten Genius interessant, wie der Name „Goethe" den vorwitzigen Buben im „Königsleutnant". In Wirklichkeit ist es also wieder ein außerhalb des Stoffes und des Charakters liegendes Moment, wodurch unser Interesse gekirrt wird, und unsren Respekt und unser wenn auch noch so dunkles Wissen von dem „Vater der Schauspielkunst" sollen wir zu Hilfe nehmen, um zu dem sonst unschmackhaften Gutzkowschen Braten die Würze zu tragen. Da kann man denn nur wiederholen, daß ein Drama als Ganzes und jede dramatische Figur im einzelnen in sich selbst Anfang und Ende haben muß.

Zugleich möchte dabei aber noch ein andrer Umstand auffallen. Wenn sich nun wirklich einer der größten Schauspieler des vorigen Jahrhunderts im Zwange des Militarismus zeigen sollte (an sich gewiß ein sehr hübscher Vorwurf) und wenn es eine verbotwidrige Kunstübung ist, die seine Ausstoßung aus dem Heere zur Folge hat — warum gibt er uns nicht eine Probe seiner *schauspielerischen* Fähigkeiten? Hier verpflichtete die Besonderheit des Genius den Dramatiker doch ganz gewiß. Der Schauspieler Ekhof als Episode durfte sich uns nur als Schauspieler zeigen, so gewiß wir uns Rafael nicht als Sänger, Mozart als Schachspieler, Goethe als Zeichner denken wollen. Daß sie dies oder etwas anders daneben noch sehr wohl gewesen sein können oder gewesen sind, hat damit nichts zu tun — wird

uns von einem großen Manne eine Skizze entworfen, so soll sie seine wesentlichsten Züge wiedergeben. Statt dessen stellt sich uns der Gutzkowsche Ekhof als — Musiker dar. Er spielt die Geige und läßt sich, um „das edle zaubervolle Instrument" nach drei Jahren einmal wieder zu berühren, zu einer schweren Verletzung seiner militärischen Pflichten herbei. Das ist etwas künstlerisch Ungereimtes, das hat keinen rechten Sinn und Verstand, um so mehr als der Grenadier Ekhof eine andre ihm vom Bayreuther Prinzen zugedachte Pflichtverletzung, die Überbringung eines Briefes an die Prinzessin Wilhelmine, kurz vorher rundweg abgelehnt hat. Und doch wog diese Insubordination viel leichter als das Geigenspiel auf Wache. Zu einem solchen Schritt, zu einer so gefährlichen Übertretung des Militärgesetzes hatte den Betörten nur eine gewaltsam zwingende Macht treiben können, eine Macht, die ihm die ganze Seele füllte: und das durfte bei dem geborenen schauspielerischen Genie nur das Schauspielen sein. Und wie leicht hätte die Szene sich dahin wenden lassen! Ja, wie wird eben dadurch die Unterlassung Gutzkows vollends unbegreiflich!

Auch die Empörung des Königs wäre gewiß um keinen Grad geringer gewesen, wenn er seinen Soldaten der hohen Arrestantin eine tragische Szene hätte vorspielen sehen, und er hätte sich ganz in derselben Weise darauf resolvieren können, wie er es bei Gutzkow tut, das heißt: ganz so unmöglich. Denn den Hohenzollern möchte ich sehen, der den Übertreter, der sich auf eine „so teuflische Art" vergangen, so schlechtweg aus der Armee ausstieße, ohne daß er ihm vorab einen empfindlichen Denkzettel gegeben hätte. Denn daß die Befreiung vom Soldatendienst dazumal keine Schande, sondern eine Wohltat war, wußte auch Friedrich Wilhelm der Erste ganz gut. Und welche Erschwerung fügt er der „Strafe" hinzu? Ekhof soll sich bei den Komödianten in der Klosterstraße melden, um bei ihnen den Possenreißer zu agieren, „zur Warnung für jedermann, als ein Schauspieler, ein Erzhanswurst, der die deutsche Nation hinfort mit seinen komödiantischen Späßen kriminaliter amüsieren soll". Das ist doch eine bei den Haaren herbeigezogene, ganz unmög-

liche Lösung und nebenbei eine Bedingung, deren Erfüllung sehr dahinsteht. Selbst Friedrich Wilhelm der Erste kann niemanden zwangsweise zum Schauspieler machen, und der freigewordene Ekhof wird seinen Schritt selbstredend lenken wohin es ihm beliebt. Das wußte der Monarch doch auch — und weiß er es bei Gutzkow nicht, dann heißt das seine Intelligenz über Gebühr herabsetzen. Es ist aber dem Autor hier so wenig um die geschichtliche als um die dramatische Wahrheit zu tun. Er hat mit Ekhofs Namen krebsen wollen, und es verschlug ihm nicht, ob der Effekt glaubhaft genannt werden konnte oder nicht. Und das ist in einem Lustspiel schade, das so viel Vorzüge besitzt wie „Zopf und Schwert", und das so viel Elemente frischer, gesunder und auch bei strenger Prüfung stichhaltiger Komik enthält, die auch dann noch fröhlich stimmen, wenn sie wie die Überreichung der Bibel, des Strickstrumpfs und der Suppenterrine an die Prinzessin am Schluß des zweiten Aktes eine possenhafte Form annehmen.

Zahlreich sind diese possenhaften Züge jedoch nicht, und einige Übertreibungen, die man auf der Bühne sieht, fallen den Schauspielern und nicht dem Autor zur Last. Dahin gehört die Karikierung Seckendorfs, gegen welche Gutzkow sich mit der berechtigten Klage verwahrt, daß die Darsteller in der Regel für den gebotenen Finger gleich die ganze Hand nehmen. Dabei macht er denn die feine Bemerkung, daß in solchen Fällen, wo die Gefahr des Herabziehens der Rollen auf der Hand liegt, bei der Besetzung die Vorsicht geübt werden sollte, dieselben gerade nur solchen Schauspielern anzuvertrauen, die uns beim ersten Blick dafür — am wenigsten einfallen und die durch ihr Naturell gezwungen sind, die Rollen höher zu halten. Er exemplifiziert dabei ganz gut auf den Polonius, den man nicht ohne Not dem Komiker anvertrauen sollte, und wünscht auch seinen Herrn von Seckendorf vor dem Kretinismus oder dem Niveau des Hofmarschalls von Kalb bewahrt zu sehen. Die Bemerkung läßt sich mit gutem Grund verallgemeinern. Schon mancher Darsteller, der in einer Rolle, deren man sich von ihm nicht versah, einen überraschenden Erfolg errungen, verdankt diesen der schauspiele-

rischen Sorgfalt, die ihm die ungewohnte Aufgabe abnötigte. Die Individualität darf ihr natürlich nicht schnurstracks widersprechen, aber ich habe schon eine Naive die Imogen, eine Sentimentale den Ariel im Sturm spielen sehen und gefunden, daß die erste, durch den Ernst der Rolle gezwungen, rührende Töne unschuldigen Leidens anschlug, die bei der Heldin pathetisch entartet wären, während die andre den schönen Luftgeist bei aller Beweglichkeit und Munterkeit doch mit den keckeren und derberen Lauten des Puck verschonte.

Fast noch glücklicher ist der Wurf, den der Dichter mit dem „Urbild des Tartuffe" getan. Auf den ersten Blick will es zwar scheinen, als habe Gutzkow hier ein ähnliches Problem wie mit der Zeichnung des jungen Goethe und des Ekhof in „Zopf und Schwert" lösen müssen, also eine Schilderung des Genius, von der man nicht annehmen konnte, daß sie ihm gelingen würde. Aber das ist doch nur scheinbar, denn das „Urbild des Tartuffe" tritt fast ganz ohne literarhistorische Prätensionen auf und würde uns auch dann unterhalten, wenn der Held nicht der große Lustspieldichter Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, sondern ein gewisser Fritz Marlow in Lindaus „Erfolg" oder der schwächliche Poet in dem Preislustspiel der Frau Levi-Henle, „Durch die Intendanz", wäre. Das liegt daran, daß nicht die Darlegung des Wesens des Dichters hier die Hauptsache ist, sondern die Intrigue gegen das kecke Lustspiel, das die Scheinheiligen entlarven will: eine Intrigue, die mit all ihren ergötzlichen Zutaten uns auch dann fesseln müßte, wenn wir von dem „Tartüffe" nichts wüßten. Ein wenig hilft die Kenntnis desselben den Reiz des Stücks nun zwar verstärken, und ganz kann es Gutzkow nicht lassen, den Rahmen der Komödie zu durchbrechen und den Dichter zum Worthelden zu machen. Aber mit Molière steht es doch anders als mit Goethe. Bei aller dichterischen Größe dieses Mannes, die uns in ihrem charakteristischen Reichtum dann erst recht imponiert, wenn man sich sagt, welche Fesseln ihm die Befolgung der Einheitsregeln und der ganze typische Zuschnitt seiner Figuren und Stoffe auferlegen mußte — bei all seiner dichterischen Größe wohnt ihm doch ein didaktischer

Zug inne, der mit dem freien Schauen und Schaffen des Künstlers nichts zu tun hat. Es ist immer ein Zweck, den Molière mit seinen Dichtungen verfolgt, ein Zweck, um dessentwillen man den Menschen in ihm doppelt hochstellen wird. Er beherrschte in Wahrheit, wie Goethe sich ausdrückt, „die Sitten seiner Zeit," statt daß unsre Lustspieldichter von Iffland bis auf die Neueren sich von den Sitten beherrschen lassen. Aber eben dieser im höchsten, fast tragischen Sinne satirische Zug, der einem minder begabten Dichter die Freude an der bunten Vielgestaltigkeit des Daseins geraubt haben würde, ist es doch auch, der ihm die Unbewußtheit des künstlerischen Schaffens verkümmerte und seine Kunst neben der Shakespeares doktrinär und schematisch erscheinen läßt. Einem Dichter dieses Schlages, den in erster Linie nicht die Darstellung des Lebens, sondern die Besserung der Gesellschaft lockte, steht es darum auch gar nicht so übel an, ein „Programm" zu entwickeln, von seiner dichterischen Aufgabe zu reden und dem Minister Lionne eine längere Rede zu halten, in welcher sich die Sätze finden: „Ich habe das Lustspiel von meinen Vorgängern in Form sittenloser und ausgelassener Possen überkommen und habe mit meinen schwachen Kräften versucht, ihm einen edleren Ausdruck zu geben. In der Poesie suchte ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge; ich habe den Egoismus, die Eitelkeit, den gesellschaftlichen Betrug auf der Bühne schon in den meisten seiner Spielarten darzustellen gewagt, und man hat mir das Zeugnis gegeben, daß die Bühne durch mich wenigstens eine würdigere Bedeutung gewonnen hat." Das klingt doch ganz anders als die albernen Reden des elfjährigen Goethe. An andrer Stelle seufzt Gutzkow-Molière zwar auch über den Beruf des Dramatikers, den Neid der Mitbewerber, die Bosheit der Kritiker, aber man darf ihm hier aus künstlerischen Gründen unbedenklich beipflichten, weil die Kabale im Stück dem Autor zu solchen Klagen den gerechtesten Grund gibt. Schließlich aber teilt auch Gutzkow mit Molière selbst eine wenn auch noch so schwache Wesensverwandtschaft. Auch er besitzt eine scharfe satirische Ader, bittrer und galliger als die Molières, aber ebenso geneigt, in groteske Gebilde auszuströmen;

auch er wußte oder glaubte sich doch von einem niederen Gezücht verfolgt, und häusliche und andere Leiden machten ihn nicht minder reizbar, als den Molière Gutzkows die vermeintliche Koketterie der schönen Armande Béjart, unter deren Untreue der unglückliche Dichter in Wirklichkeit so schwer gelitten hat. Gründe genug, um es begreiflich zu machen, daß der Schöpfer des „Tartuffe" den Verfasser des „Urbildes" nicht auf ähnliche Abwege führte wie der Goethe des „Königsleutnant".

Diese günstigen Vorbedingungen zum Gelingen des Werkes in der Persönlichkeit des Helden werden durch das Widerspiel nur noch verstärkt. Die Heuchelei, in welchem Gewande sie auch erscheine, erregt die Empörung jedes sittlich und natürlich empfindenden Menschen und stellt uns sofort auf die Seite des Dichters, der sie zur Zielscheibe seiner Angriffe wählt, des Helden, der diesen Kampf für den Dichter ausficht. Man hat es wohlfeil genannt, einen von einem früheren Poeten bereits geschilderten Charakter zum zweiten Male auf die Bühne zu bringen, aber Gutzkow hätte sich noch viel energischer, als er es getan, darauf berufen dürfen, daß der „Tartuffe" Molières sich in einer engen Familiensphäre bewegt (aus der auch Goldoni in seiner die Intriguen gegen das Stück behandelnden Komödie nicht herausgekommen ist), während er, Gutzkow, den Stoff und das Urbild des Molièreschen Impostеur gewissermaßen auf den offenen Markt versetzte und das Treiben der gleißnerischen Dunkelmänner in ihrer Gemeingefährlichkeit bloßgestellt habe. Der historische Apparat, den er dazu aufbietet, erhebt keinen Anspruch auf Genauigkeit, aber die Verstöße gegen die historische Treue sind durchaus ungefährlich, und der wichtigeren Aufgabe der Charakterisierung des Zeitgeistes jener Tage ist Gutzkow mit ebensoviel historischer Anempfindung wie mit Geist und Schärfe gerecht geworden. Daß er übertrieb, verstand sich von selbst, aber, obschon er in den Situationen gelegentlich auf das Possengebiet hinabsinkt, umgeht er die Gefahr der Karikierung der Personen doch sehr geschickt. So wie hier mochten sich die Akademiker, die Hofchargen, die Ärzte und Juristen betragen, und ganz so wie hier stellte sich Ludwig der Vierzehnte zu dem Dichter: durch einen geheimen

Zug der Sympathie mit ihm verbunden, in anziehendster Weise auf der Mittellinie zwischen Unnahbarkeit und Kordialität, Tyrannei und Leutseligkeit balanzierend. Daß die Persönlichkeit des Scheinheiligen in dem Gutzkowschen Lustspiel seit dem ersten Erscheinen des Stücks ihren Namen gewechselt hat, ist natürlich völlig gleichgültig, und es wäre töricht, in einem so dunklen Falle wie diesem von dem Dichter zuverlässige Resultate literarischer Forschung verlangen zu wollen. Den Namen Lamoignon hat Gutzkow später in La Roquette verwandelt. Vermutlich war weder der eine noch der andre das „Urbild" des Tartuffe. Aus dem apokryphen Wort, das Molière an sein Theaterpublikum gerichtet haben soll „Monsieur le président ne veut pas qu'on le joue", glaubte Gutzkow auf den damaligen stellvertretenden Polizeichef, den Präsidenten des Pariser Parlaments, Guillaume Lamoignon, schließen zu müssen — eine Übereilung, die man in Frankreich übel genommen hat, weil sie dem geschichtlich überlieferten Bilde Lamoignons widersprach, und die von Paul Lindau bekämpft wurde, längst nachdem der Gutzkowsche Präsident seinen Namen geändert hatte. Aber auch der Abbé Gabriel de Roquette, der zu der Sekte der damals so bitter gehaßten und verfolgten Jansenisten gehörte, ist trotz der Ausführungen Fourniers in der „Revue française" (1859) nicht über allen Zweifel der Urbildschaft erhaben. Mag Molière auch einzelne Züge diesem oder jenem Original entnommen haben, im allgemeinen irrt man gewiß nicht, wenn man im „Tartuffe" eine freie dichterische Schöpfung erblickt, deren Wahrhaftigkeit sich aus der Summe aller tiefen und scharfen Beobachtungen, die das Leben dem Dichter reichlich zugetragen, ergeben hatte. Es gab Heuchler genug, wie es Geizige, Kranke in der Einbildung, gelehrte Frauen in Fülle gab. Eine Verunglimpfung des Dichters scheint es mir aber zu sein, wenn man ihn in den kirchlichen Streitigkeiten jener Tage so verstrickt glaubt, daß man in seiner Satire einen Angriff gegen eine bestimmte Religionspartei erblickt. Waren es die Jansenisten, die zu verfolgen einem freien und großen Geist gewiß übel angestanden hätte, warum hätte sich dann der Jesuit Bourdaloue über das Stück so ereifern sollen? Waren es die

Jesuiten, woher dann die Erregung ihrer Feinde, der Jansenisten? Man irrt mit Lotheissen gewiß in dem Glauben nicht, daß Molière die Heuchelei in beiden Lagern erkannte, oder besser, daß er ihr Bild aus tausend der Wirklichkeit entnommenen Zügen im künstlerischen Feuer so frei umschmolz und neugestaltete, daß es „Allen Alles" sein konnte. Dem entsprach denn ja auch der Erfolg des Stückes, die unaufhörlichen Hetzereien gegen seine Aufführung, das Verdammungsurteil des Erzbischofs von Paris, Hardouin von Péréfixe — Mächte, denen selbst König Ludwig nicht offen zu widerstreben wagte. Er behandelte den Dichter, der ihn selbst im Feldlager vor Lille durch zwei seiner Schauspieler mit Bittgesuchen bestürmte, „dilatorisch," und Jahre der Kämpfe, der Ankündigungen und Absagen, der versuchsweisen Freigabe und der abermaligen Verfemung des Stücks mußten vergehen, bis Molière (Anfang 1669) das Recht zu seiner öffentlichen Aufführung endgültig erlangte.

Das nun, was dem Dichter des „Tartuffe" zu statten kam, als er seinen Imposteur über den Streit der Parteien stellte, ist auch dem Gutzkowschen Urbild zum Vorteil ausgeschlagen, und es steht damit nur scheinbar im Widerspruch, daß Gutzkow dem Molière seiner Dichtung das zuschreibt, was ich von dem historischen Molière abwälzen möchte: er läßt ihn einen ganz bestimmten Heuchler porträtieren, heiße er nun Lamoignon oder La Roquette, ja er lauscht ihm ganz bestimmte Ausdrücke, ein gewisses Manöver mit dem Taschentuch und sonstige auffallende Gewohnheiten ab, sodaß die Kopie in die Augen springt. Das ist aber nichts weiter als die einfache Folge des dramatischen Prozesses. Der Dramatiker mußte verleiblichen, was dem Dichter an Anregungen aus allen Himmelsrichtungen zuflog, er mußte den geistigen Prozeß im wahrsten Sinne des Worts verkörpern, und auf eine einzige Person übertragen und häufen, was allen Scheinheiligen der Welt gemeinsam zukam. Das Wesen des Dramatischen forderte das gebieterisch. Was sich im Roman, in der Novelle breit hätte auseinander legen und bis in das feinste Geflecht der Seele verfolgen lassen, drängt sich im Drama verleiblicht zusammen. Im übrigen ist Gutzkow an sein Werk un-

befangen genug hinangetreten, und wenn ihn die Zensur der vierziger Jahre um ihrer vielfachen Verwandtschaft mit den Verfolgungen des „Tartuffe“ willen auf den Stoff brachte, so ist diese persönliche Anregung der Lebendigkeit des Ganzen nur von Nutzen gewesen. Das war aber auch die ganze „Tendenz“. Andere Rücksichten kümmerten ihn nicht. Wer vollends das Original des „Tartuffe“ war — einerlei. Genug, daß sich hier ein Lustspielstoff bot, der verfangen mußte, zu welcher Zeit immer seine Personen gelebt, welche Köpfe dem Zeichner immer Modell gesessen haben mochten. Von der freien Menschlichkeit der Lustspielfiguren Shakespeares wolle man bei Gutzkow zwar noch weniger als bei Molière etwas suchen, auch mit der reinen Heiterkeit der „Minna von Barnhelm“ und der ganz aus den Charakteren sich ergebenden Führung ihrer Handlung kann das „Urbild des Tartuffe“ sich selbstredend nicht messen. Einer breiteren Wirkung steht überdies schon der Umstand im Wege, daß es ohne eine gewisse höhere Bildung nicht völlig zu verstehen ist. Doch aber ist das Historische in ihm nur der gefällige Mantel, der sich um den Körper des Stücks legt, und dieser ist lebensfähig genug, um nicht gleich zusammenzuschrumpfen, wenn man ihn des Kostüms beraubt.

Allerliebst führt sich die Handlung bei einer später gleichgültig werdenden Person, dem Akademiker Chapelle ein; leise und langsam schiebt sich die Exposition vorwärts, bis der eigentliche Kern der Handlung uns aus der Hülle entgegenschimmert. Diese ganz allmähliche und scheinbar unabsichtliche Vorbereitung auf die Hauptsache hat Gutzkow mit gutem Glück den Franzosen abgelauscht. Daß unsre Erwartung dabei irregeführt wird, schadet in diesem besonderen Falle nichts. Wir sind als unvorbereitete Leser oder Zuschauer geneigt, das Schicksal der mißglückten Tragödie des Herrn Chapelle, „Nebukadnezar“, und des Zukunftsdramas, das in seinem Kopfe dämmert, für das Streitobjekt der Komödie zu halten — da erscheint plötzlich eine Fingerspitze des Molièreschen „Tartuffe“, die Hand, der Arm, der Kopf, endlich der ganze Mann, und an Chapelle und seine Dramen denkt keiner mehr. Die Tartuffe-Handlung drängt die Nebukadnezar-Episode, die nur dazu dienen sollte, jene zu heben,

bei Seite, und die Technik des Stücks entspricht somit auf das schönste seinem Inhalt. Sicher und wirkungsvoll, wenn auch etwas grobdrähtig, arbeitet der Mechanismus nun weiter, und auf das trefflichste führt sich der Eifersüchtige und der verfolgte Poet Molière zugleich ein. Daß die hohen Herren, die sich für die Aufführung des „Tartuffe" erwärmen, sich plötzlich, erst verlegen, dann bestimmt von ihm lossagen, als sie ihre eignen Interessen durch das Stück und seinen Dichter bedroht sehen, nähert sich zwar der Parodie, aber in den Grundzügen ist dieser Umschwung doch ebenso richtig wie komisch gezeichnet, und nicht genug zu rühmen ist die Art, wie der Monarch selbst in die Angelegenheit verwickelt wird. Wie er mit dem Zankapfel spielt, bis er sich selbst von ihm getroffen fühlt, das glänzt von Witz und Laune, und Gutzkow kann sich rühmen, mit diesem Geplänkel der Interessen, die das Gebiet der Leidenschaften zwar streifen ohne doch von ihnen unterjocht zu werden, einen der reinsten Lustspieleindrücke erzielt zu haben. Die Torheit der Streitenden ist größer als ihre Affekte, und ehe wir dazu kommen, im Gemüt erregt zu werden, haben wir schon über sie gelacht. Und dies Lachen wird zur herzlichsten Fröhlichkeit, wenn Gutzkow den immer verliebten Louis quatorze, der in dem Lustspiel der schönen Armande Béjart und später ihrer Schwester Madeleine seine fragwürdige Neigung schenkt, den „Tartuffe" in dem Augenblick verbieten läßt, als er von der Verlobung Molières mit seiner angebeteten Armande Kunde erhalten. Und mit welcher Begründung? Das Stück enthalte eine Szene (die Szene Tartuffes und Elmirens im vierten Akt), welche „nicht sittlich sei". Dergleichen könne man nicht ansehen, ohne zu erröten! Und das sagt allen Ernstes der vierzehnte Ludwig von Frankreich, der Fürst des unsittlichsten Hofes der Welt — nur weil ihn die Eifersucht plagt. Es ist überaus drollig!

Im ganzen ist auch die Schwierigkeit, die die Zeichnung des La Roquette in einem Lustspiel mit sich brachte, mit Glück überwunden. Begreiflicherweise lag sie in dem Charakter dieses Menschen. Zwar die Scheinheiligkeit und der Kontrast zwischen den Worten und den Werken der Frömmler ist ein sehr ergiebiges,

oft behandeltes und fast wohlfeiles Lustspielthema. Aber der Gutzkowsche La Roquette ist mehr als ein Schelm, der unter dem Deckmantel der Religiosität seinen Lüsten frönt. Er ist ein gefährlicher Schurke der schlimmsten Art; er hat sich in den Schoß einer redlichen Familie eingenistet, den ahnungslosen Mann ausgeplündert, die Frau verführt, und, nachdem der betrogene Freund aus Kummer über die Schande seinem Leben ein Ende gemacht und die Frau an gebrochenem Herzen gestorben ist, die verwaisten Kinder ihres Vermögens beraubt und dem Elend preisgegeben. Um uns über einen solchen niederträchtigen Gesellen lachen zu machen, mußten starke Gegenmittel angewandt werden, die unsre Empörung, unsren Widerwillen so lange beschwichtigten, bis wir über den Fall des Bösewichts und seine Überlistung triumphieren konnten. Die fanden sich einmal in der Naivetät, mit welcher La Roquette seine gleißnerischen eingelernten Künste spielen läßt, ohne zu ahnen, daß man ihn durchschaut. Einer solchen Unbefangenheit wohnt immer eine wenn auch noch so schwache Kraft *moralischer* Versöhnung inne. So erscheint z. B. die Arglosigkeit Wallensteins und sein erstauntes Entsetzen über den Verrat des Oktavio vortrefflich geeignet, den perfiden Verrat, den er mit dem Schreiben des Uriasbriefs am Buttler begangen, abzuschwächen; er sieht nicht und will nicht einsehen, daß ihm nichts andres widerfährt, als was er selbst getan. Aber auch die List, mit welcher La Roquette die gegen ihn gerichteten Pfeile auf die Brust der Schützen zu wenden sucht, versöhnt und zwar *ästhetisch* mit ihm, wie in allen ähnlichen Fällen, in denen unser Verstand angeregt und unterhalten wird. Das ist z. B. das Geheimnis der unvergleichlichen komischen Wirkung des „Zerbrochenen Kruges" von Heinrich von Kleist, daß wir keinen Augenblick dazu kommen, uns über die Gemeinheit, Verlogenheit und Unverschämtheit des Dorfrichters zu entrüsten, weil wir uns bis zuletzt über die Keckheit und Schlauheit ergötzen, mit der er sich dem immer enger über ihm zusammengezogenen Netze zu entwinden sucht. Reichen aber diese Gegenmittel nicht aus, dann bleibt dem Lustspieldichter noch der allerdings leicht zu mißbrauchende Ausweg, seine Schurken in

Situationen zu bringen, die uns so heiter stimmen, daß wir zur Fällung eines sittlichen Richtspruchs gar nicht gelangen — und auch daran hat es Gutzkow nicht fehlen lassen. Eine der feinsten ist diejenige, in welcher La Roquette auf den Willen des Königs in die Lage gebracht wird, als präsumptiver Nachfolger des Ministers Lionne für die Aufführung des Tartuffe und damit gegen sich selbst zu wirken — eine lediglich possenhafte der Auftritt des vierten Aktes, in welchem der Gleißner hinter den Garderobenständern des Théâtre français verborgen, Zeuge aller möglichen Szenen wird, die ihn bald locken, bald gefährden, bis ihm durch Armandens List mit dem baumwollenen Tuch der Strick gedreht wird, der ihn unschädlich macht. Trotz ihrer Übertreibungen könnte man die langgedehnte Szene jedoch immer noch erträglich finden, da sie wenigstens keinen der Charaktere des Stücks schädigt, wenn sie nicht einen ganz unmöglichen Ausgang nähme: die kleine Madeleine, die La Roquette, den Verderber ihrer Familie, plötzlich erkennt, beraubt den Scheinheiligen seiner Perücke und seines Mantels und zwingt ihn, sich mit einem Talar zu bekleiden und einen Türkenturban aufzusetzen. Das streitet gegen jede Wahrscheinlichkeit, das ist in den Grundzügen falsch, lediglich dem Augenblickseffekt zuliebe geschrieben, und verletzt die bis dahin so löblich festgehaltene psychologische Anlage des Charakters. Selbst wenn man keinen Anstoß daran nehmen will, daß die junge Schauspielerin sich an La Roquette tätlich vergreift — daß der einflußreiche Präsident sich das Türkenkostüm aufoktroyieren läßt, ist völlig undenkbar und hat gar keinen Sinn. Auch entwickelt sich aus der Szene im Stücke nichts, während die Frage doch nahe liegt, wie es dem Präsidenten möglich geworden sein sollte, ohne Perücke, ohne Mantel und in so toller Vermummung die Garderobe Armandens und die Räume des Theaters zu verlassen und seine Wohnung zu erreichen, ohne erkannt, entlarvt und zum Spott des Hofes und der ganzen Stadt zu werden. Die Frage ist aber keineswegs müßig, denn hätte der Autor sie sich richtig beantwortet, so hätte sein Lustspiel eine andre Wendung nehmen müssen. Jede dramatische Szene muß sich bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgen

lassen und verfängt sich der Dichter auf diesem Wege in einer Sackgasse, dann kann er gewiß sein, daß irgend etwas falsch an ihr ist und ungereimt. Das einzige aber, was Gutzkow in diesem Falle wollte, war ein günstiger, lächerlicher Aktschluß um jeden Preis. Der christliche Frömmler, der den Frauen nachstellt, in der Tracht eines polygamischen Orientalen: das war das Bild, das er dem Zuschauer zu bieten wünschte und um dessentwillen er die Wahrheit opferte.

Hier zeigt sich aber nur die dem Dichter eigene Schwäche in der Lösung seiner Konflikte und Intriguen. Auch wenn er von einer einfachen und gesunden Voraussetzung ausgegangen ist, gerät er im Verlauf des Weges in Unruhe und bricht durch die unerwartete Einführung eines neuen Motivs im Schlußakt die Handlung jäh übers Knie. Was in „Zopf und Schwert" der weiße Domino, das ist im „Urbild des Tartuffe" die Übertragung der Neigung des Königs von Armande Béjart auf ihre Schwester Madeleine. Zwar wäre das Motiv hier an sich ein glückliches; es entspricht dem Wesen Ludwigs des Vierzehnten, daß er für sein verletztes Herz sofort Heilung sucht und findet und, im Grunde seiner Seele gutmütig, zum bösen Spiel gute Miene macht — aber die theatralische Fassung des ganzen letzten Aktes, in welchem dieser wichtige, für Molière und seinen Tartuffe entscheidende Umschwung sich vollzieht, ist unmöglich. Man denke doch: Wir befinden uns im Vorgemach der Theaterloge des Königs, die durch einen Vorhang nach hintenzu abgeschlossen ist. Auf dieser bedenklichen place théatrale kommen alle möglichen Menschen zusammen, die man dort am wenigsten erwarten sollte und die dort nicht das mindeste verloren haben: außer dem König auch Molière im Tartuffekostüm, La Roquette, Armande und Madeleine, die als Elmire und Dorine beschäftigt sind, Minister, Akademiker, Leibarzt und Kammerherr — und alles das, während draußen der „Tartuffe" gespielt wird! Öffnet man den Vorhang zur Loge des Königs, so sieht man in den Zuschauerraum. Das heißt doch auf die Neutralität des Podiums zu fest bauen! Warum befinden sich alle jene Menschen nicht im Theater selbst, wohin sie gehören? Wie ist es möglich, daß sie sich von

der Aufführung, dem heiß erkämpften Ziel des ganzen Lustspiels, dem Gegenstand der allgemeinen Neugier das mindeste entgehen lassen? Und gesetzt auch, daß der König sich beleidigt aus seiner Loge zurückziehen müßte, sobald er um Armandens Hals das Zeichen der Ablehnung, das gelbe Tuch, gesehen — wie kann er im Vorgemach bleiben, wenn draußen die Stimme der kleinen Madeleine laut wird? „Hat die Kleine Talent?“ fragt der König. — „Diese Kleine scheint ein hübsches Organ zu besitzen.“ — „Delarive, gefällt sie?“ — „Ist sie gut kostümiert?“ — Ei, möchte man sagen, überzeugen sich Ew. Majestät davon doch selbst, wie es das Einfachste und Natürlichste ist! Das tut Ludwig schließlich freilich auch — aber nur, um nach kurzer Zeit wieder aus seiner Loge hervorzutreten und die Erklärung abzugeben, er habe, während er drinnen war, nicht — das Spiel der Künstler, sondern Molières Gespräch mit La Roquette im Vorgemach belauscht! Unwahrscheinlichkeiten dieser Art sollte man den Autoren nicht hingehen lassen. Sie sind eine Persiflage auf die theatralische Einheit des Ortes, die ohne Grund bei den Anforderungen der modernen Bühne zwar von keinem verständigen Dramatiker innerhalb eines Aktes aufgegeben werden wird, die aber schonungslos geopfert werden sollte, wenn sie solche auch durch die künstlichste Motivierung nicht zu verdeckenden Unmöglichkeiten nach sich zieht. Im dritten Akt des Wildenbruchschen „Harold“ geht es ganz ähnlich zu. Hinter der Szene wird ein Turnier ausgefochten, bei welchem der gesamte Hof Wilhelms von der Normandie beteiligt ist. Und doch bringen es Kämpfer, Sieger und Preisrichter fertig, jeden Augenblick auf der Bühne zu erscheinen! Natürlich zieht das Sinnwidrige eines solchen Vorganges nicht nur die äußere, sondern auch die innere Handlung in ihren Ruin. Wer es mit der Motivierung des äußeren Vorganges so wenig genau nimmt, verliert den sichren Boden unter den Füßen; er gewöhnt sich an das Unmögliche und bietet schlechte Gewähr dafür, daß er bei der Begründung der Seelenvorgänge in der Brust seiner dramatischen Personen sorgfältiger verfährt. Selbst einige unsrer klassischen Dramen warnen uns,

in der Vermeidung eines Szenenwechsels unter Umständen nicht zu ängstlich zu sein. Die künstliche Art, mit welcher Schiller die Söhne der Fürstin von Messina bei den Aufklärungen der Mutter über das Geschick der Tochter immer gerade dann von der Szene entfernt, wenn ihr Wissen das Rätsel entwirren und die Katastrophe verhüten müßte, ist nur eine Folge der ängstlichen Beobachtung der Ortseinheit, und gerade in diesem Falle macht sie das tragische Ende von dem kleinlichsten Zufall oder besser Raffinement abhängig. Der Fall des „Urbildes" steht freilich auf einem andern Blatt, aber er lehrt doch auch, daß die Zusammendrängung der theatralischen Handlung auf eine place théatrale ebensowenig zulässig ist, wenn sie der simpelsten Wahrscheinlichkeit, als wenn sie der dramatischen Notwendigkeit widerstreitet. Und beide sind nahverwandt.

Daß Gutzkow zum Schluß den heitren Eindruck seiner Komödie noch dadurch trübt, daß er seinen Helden an dem schurkischen La Roquette eine offenbare Erpressung begehen läßt, ist freilich schlimm und von der Stimme des Publikums wie der Kritik, u. a. von Julian Schmidt, gleich nach dem Erscheinen des Stücks scharf abgelehnt worden. Molière droht dem Präsidenten, in seiner Maske die Bühne betreten zu wollen, wenn er der kleinen Madeleine, der Tochter des unglücklichen Duplessis, nicht 30000 Livres auszahlt und weitere 30000 zur Gründung einer Theaterakademie bestimmt. Das sollte freilich nicht sein. Es ist häßlich, es verletzt uns. Aber wenn irgend der Zweck das Mittel heiligt, dann gewiß hier. Molière fordert von La Roquette doch nur einen Raub zurück, und die gerechte Sache mag die unlautere Form entschuldigen. Das Ganze bleibt trotz dieser Verirrung doch ein treffliches Stück. Schrieb Gutzkow „Zopf und Schwert" mit einem gewissen Behagen des Herzens und mit einer Fähigkeit der komischen Charakteristik, die bei ihm selten so rein und unbefangen auftritt, weil sie gemeinhin durch tendenziöse Nebeninteressen, feindselige Stimmungen, nervöse Überreizung beeinflußt und verzerrt wird, so waltete bei der Schaffung des „Urbildes" sein Verstand klarer, heller, vorurteilsfreier als

sonst, dem künstlerischen Spieltrieb liebenswürdig hingegeben, von berechtigten polemischen und moralischen Interessen nicht weiter erregt, als es dem Stoff zusagte. Und weil von allen Kräften, die in der Seele dieses Mannes durcheinander gärten, der Verstand die stärkste war, so mußte ihm unter günstigen Bedingungen gerade ein Intriguenlustspiel ausnehmend gelingen. Und das ist der Fall des „Urbildes". Es ist, als hätten sich die Elemente in Gutzkows Schaffen in diesem Werke gesondert und als waltete der Verstand zuoberst über Phantasie und Leidenschaft frei und heiter, klug zur Ordnung lenkend, was sich dort unten zu verwirren droht. Darum gefiel das Stück selbst dem strengen Hebbel, der Gutzkow sonst nicht leiden konnte. Er nennt ihn (in den Tagebüchern) einen „Charlatan", zeichnet ihm sein Selbstporträt in den „Charakteristiken wenig schmeichelhaft nach, findet seine Romane und Novellen erbärmlich" und geht mit dem „Königsleutnant" scharf ins Gericht. Aber das „Urbild des Tartüffe" läßt er in Ehren gelten.

Konnte nun wirklich derselbe Mann, der uns dies tüchtige Lustspiel gegeben, sich noch höher über sich hinausheben und auch eine gute Tragödie schaffen? Besaß er die Kraft, uns die Menschen im heißen Ringen der Leidenschaften zu zeigen und uns mitten auf das Schlachtfeld zu führen, ohne sich selbst, ohne uns zu verwirren? konnte er diese Kämpfe sich nach großen seelischen und sittlichen Gesetzen vollziehen lassen und uns an den Feldherrn, den Helden schmieden, so fest, daß wir mit Wonne Glück und Unglück, Fall oder Sieg mit ihm teilen? konnte er dessen letztes Los ohne Zufall, ohne äußere, mechanische Hilfe rein aus dem Charakter, aus dem Tun des Helden entwickeln? und besaß er die undefinierbare dichterische Macht, uns schon im Beginn das Ende ahnen zu lassen, den Zauber der tragischen Stimmung, die wunderbare Fähigkeit der Erhebung des Einzelloses zum Ewigen und Allgemeinen? Es hat in der Tat nicht an Stimmen gefehlt, die den „Uriel Acosta" unter die größten dichterischen und dramatischen Erscheinungen rechneten — es war eine Täuschung. In seiner Art hat Gutzkow zwar mit ihm das

Höchste erreicht, was er seiner Natur nach erreichen konnte, aber die Grenzen dieser Natur verleugnen sich nicht. Das Stück besitzt eine vorzügliche Technik, es ist von großer Einfachheit und Würde in der Komposition, alle Motive sind deutlich herausgearbeitet, unnütze Episoden fehlen. Dazu eignet ihm ein poetischer Odem der Rede, wie er uns aus keiner andern der Gutzkowschen Dramendichtungen entgegenschlägt, und der uns an einigen Stellen wohl nur darum so unmittelbar ans Herz greift, weil der tragische Zwiespalt, das Leid in Gutzkows eigenem Leben und Schaffen aus ihm wiederklingt.

„O denke nicht, mein Kind! Schlaf wie die Blume,
Die hold in ihrer bunten Schönheit blüt
Und sich nicht kümmert, wer sie wohl erschuf;
Laß deinen Geist nur wogen wie das Meer,
In seiner tiefsten Fülle stolz sich schaukelnd,
Bleib' auf der hohen See, fern von dem Ufer,
Wo Menschen dich mit ihren Fragen quälen:
Bist du ein Jude, bist du wohl ein Christ,
Bist Niederländer, bist ein Portugiese,
Bist du dem König, bist du dem Volke hold,
Willst du, daß einer oder alle herrschen?
Wer so dich frägt, den höre nicht, mein Knabe,
Und laß die Antwort dir im Busen ruhn!"

Ich glaube den Dichter aus diesen Worten zu hören, nicht seinen Helden. Er ist es selbst, hinter dessen Genius, hinter dessen frischen Lebenstrieben das Denken lauerte, das ihm nur selten, in wenigen glücklichen Stunden, vergönnte, seine Dichterseele voll und rein auszuatmen und uns so erquickend anzumuten wie das Leben selbst. Die tragische Einsicht in sein eigenes Wesen spricht aus ihnen: die Frucht der seltenen Einkehr in sich selbst, zu der das Leben dem Hastigen so wenig Zeit ließ. Und nicht aus jenen Versen allein, aus allen Ritzen und Poren des Stücks schimmert dieselbe Erkenntnis. Nicht „Uriel Acosta", der Held — das ganze Werk trägt einen Trauerflor. Mit blasser Leidensmiene blickt es uns an, und wie die Blumen in der Hand des jungen Spinoza welken, wie dies philosophische Kind über das,

was nur zum Genusse des Augenblicks bestimmt ist, seine klugen Bemerkungen macht, so legt sich über die frischesten, blühendsten Gefühle der kalte, zersetzende Geist des grüblerischen Denkens. Dasselbe „Denken", vor welchem Uriel den jungen Schwestersohn warnt, hat den Gestalten der Dichtung die Wangen bleich gefärbt und über jeden schönen Trieb ein fahles Gewebe gebreitet. Alles, jede Neigung, selbst die Liebe hat es ergriffen, und wenn das Denken Judith Vanderstraaten und Uriel zusammenführt, so trennt es auf der andern Seite den Schüler von dem würdigen Lehrer und stört den Frieden des eigenen Charakters, indem es ihn teilt und seine Teile sich feindlich bekämpfen läßt. Das Denken war es auch, was Gutzkow fast mit aller Welt und mit sich selbst in Zwiespalt setzte und zur Grübelei, zum Verfolgungswahn entartet, über sein Leben trostloses Unglück brachte und seine feindliche Wirkung erst mit dem Tode des Armen verlor.

Diese elegische Grundstimmung, diese gedrückte Luft des Stückes taugt nun vortrefflich zu seinem Gegenstand. Der Druck, die Knechtung des freien Gedankens unter das starre Gesetz und den Willen einer plumpen Majorität — das ist ein Thema. Das hellsichtige Wissen soll dem Herzen, die Aufklärung dem Vorurteil das Knie beugen. Und da gibt es keine mannhafte Auflehnung gegen den herrischen Zwang, keinen Martertod, so glaubenstreu, so jubelvoll, wie Unzählige ihn seit den ersten Tagen der christlichen Kirche erlitten haben. Nein, die Vernunft kriecht demütig zu Kreuze, und als sie glaubt, sich „mit eines Simsons letzter Riesenstärke" zu erheben und den Bau der Synagoge in seinen Fugen zu erschüttern — eben da ist sie am wenigsten frei, und das ist das Klägliche und Trostlose daran. Dieser Punkt ist wohl ins Auge zu fassen. Man hat zwar seit dem Erscheinen des „Uriel Acosta" im Jahre 1846 den Glauben verbreitet, daß hier ein entrüsteter Protest des Lichts gegen die Finsternis erhoben sei, ein Protest, wie er im Geist jener Zeit lag, und man hat den „Uriel" mit großer Emphase eine Tragödie der Überzeugung genannt. Nichts ist weniger wahr. Acosta widerruft den Inhalt des angeblich ketzerischen Buches, das er verfaßt und das ihm den Fluch der Orthodoxie zugezogen hat,

auf die Bitten der Mutter und der Geliebten und in der gewissen Hoffnung, Judith zum Altar zu führen, wenn er sich mit seinen Glaubensgenossen versöhnt habe: plausible Motive ohne Zweifel, wenn sie den Helden auch nicht in die Reihe der todestrotzigen Bekenner der Wahrheit stellen, die die Geschichte kennt. Immerhin aber ist der Konflikt stark genug, und Uriels Motive sind zu menschlich, als daß wir ihnen widerstreben könnten. Was aber nun? Er fügt sich den schimpflichen Satzungen der Synagoge, er setzt sich den Fußtritten der Gemeinde aus, und der übermütige Jochai, sein Mitbewerber um Judith Vanderstraatens Hand, erspart ihm das Ärgste nicht. Daß in diesen Augenblicken seiner tiefsten Erniedrigung seine blinde Mutter bereits tot und die Geliebte durch den üblichen Theaterbankerott ihres Vaters die Verlobte des frechen Jochai geworden ist, erschüttert uns tief, aber es ist keine Empfehlung für den Helden und ein unbegreiflicher Mißgriff des Dichters, daß Uriel von dem gedoppelten Verlust vor der Zurücknahme seines Widerrufs Kenntnis erlangt hat. Was ist denn nun von seiner pathetischen Rede „Stürzt, ihr Felsen, von meiner Brust! Du Zunge werde frei" zu halten? Ist sie nicht eitel Wortschwall und Phrase? In dem Augenblick, wo er am heldenhaftesten sein sollte und scheinen möchte, ist er es am allerwenigsten. Das Galileische Wort „Und sie bewegt sich doch" wird nicht der unversehrten, gegen die Lüge sich trotzig aufbäumenden Natur, nicht dem Charakter, sondern dem betrogenen Herzen entpreßt, und so wertlos für die Synagoge der Widerruf, so wertlos ist für den Zuschauer seine Zurücknahme. Die Rechnung, die Uriel, von seinem Gefühle getrieben, angestellt, ist durchkreuzt worden — hinc illae lacrimae! und wir haben gar keinen Grund anzunehmen, Acosta würde seinen Widerruf nicht beendet haben, wenn er die grausame Nachricht von der Mutter Tode und dem Verlust der Geliebten nicht erhalten hätte. Damit öffnet sich denn freilich eine ärgerliche Aussicht, nicht zugunsten des Helden. Es soll nun an und für sich gewiß nicht bestritten werden, daß ein Mensch in der Situation des Uriel ganz so wie er handeln kann — das Verdrießliche ist nur, daß das Eigeninteresse sich

mit dem Mantel des Wahrheitstrotzes bekleidet und die scharfer Prüfung ungewohnten Zuschauer auf das lügenhafteste täuscht. Ich habe an anderer Stelle die Überzeugung vertreten, daß der dramatische Held nicht unbedingt die Qualitäten des Heros zu haben braucht, und räume wiederholt auch dem Hamlet, Heinrich dem Sechsten, Tasso, Clavigo das Heldenrecht ein — nur eins muß man verlangen, unbedingt: außer dem dramatischen Erfordernis, daß alle Vorgänge des Stücks aus dem Verhalten des Helden resultieren, das andre, daß er, sei er wie er sei, vor sich und vor uns wahrhaft ist, wahrhaft in seiner Stärke und Schwäche, in seiner Bosheit oder Güte. Acosta aber möchte durch des Dichters Schuld einen Ruhm davontragen, den er nicht verdient. Er ist kein Märtyrer der Wahrheit. Er ist ein armer von einem schweren Geschick heimgesuchter Sohn und ein noch unglücklicherer getäuschter Liebhaber — und damit soll er sich genügen lassen. Auch beansprucht er ja in dem „Sadducäer von Amsterdam", jener aus dem Jahre 1833 stammenden Novelle Gutzkows, die der Dichter im „Uriel Acosta" dramatisiert hat, nichts weniger als den Ruhm eines Helden. Dort schwankt Uriel wie ein Rohr im Winde, bald stolz, bald elend; kein fester Stern strahlt seinem Leben, wir bemitleiden ihn, aber wir brauchen ihn nicht zu bewundern. Ein kleines Meisterwerk, das sich damit begnügt, uns für die Mittelfigur des düstren Bildes zu interessieren, ohne zu prätendieren, daß wir für ihn Partei nehmen sollen. Wie bedauerlich hat sich das im „Uriel Acosta" verwandelt!

Leider fehlt dem Helden aber auch das Erfordernis der dramatischen Entwicklung, und darin verleugnet sich der Ursprung des Dramas aus der Novelle nicht. Genau genommen sind wir nämlich im vierten Akt nicht weiter als im ersten. Acosta wird durch die Verhältnisse, durch seine Kindesliebe und durch sein begreifliches Verlangen, die geliebte Braut heimzuführen, zum Widerruf, zu Lüge verleitet, und er restituiert sich wieder dadurch, daß er die Lüge zurücknimmt. Was ihn im vierten Akt schuldig macht, das hat er in den Augen der rechtgläubigen Juden schon durch das Buch begangen, das die Synagoge durch den alten de Silva prüfen läßt und das ihn der Ketzerei über-

führt. Zwar will es auf den ersten Blick scheinen, als sei Uriels Zornrede am Schluß des vierten Aktes vor versammelter Gemeinde etwas ganz Unerhörtes, das den Juden zum mindesten das Recht gäbe, den Apostaten in strengstem Gewahrsam zu halten. Aber dem muß doch wohl nicht so sein, denn im fünften Akt ergeht sich Uriel vollkommen frei im Garten der Villa Manasses, und es ist (auffallend genug, aber echt Gutzkowsch), als sei der vierte Akt gar nicht dagewesen. Darum fehlt dem ganzen Drama, wie die Entwicklung, aber auch die Lösung. Die Kugel, mit welcher Uriel endet, nachdem Judith Gift genommen, führt die Verwirrungen der Tragödie nicht zum Schluß. Sie könnte allerdings den Knoten dramatischer zerreißen, wenn sie statt des Helden den Jochai tötete — aber zu diesem Ende fehlt dem Verfasser der Mut wie dem Helden. Warum erschießt sich also Acosta hinter der Szene selbst? Die gewöhnlichste, aber leider naheliegende Deutung wäre die, daß sein Dasein nur auf diese Weise einigermaßen glatt und reinlich zum Abschluß käme, denn nach seinem schwankenden und charakterlosen Verhalten muß er Christen und Juden, sich selbst und den Zuschauern ein moralisches und ästhetisches Ärgernis sein. Größer und poetischer gefaßt, endet er, nicht weil er sich in einer Weise verstrickt hat, daß nur der Tod das zerstörte Gleichgewicht und Gesetz des Lebens wiederherstellen kann — sondern weil er ist, wie er ist, ein Wissender unter Millionen, und doch zu schwach, um sich über die Millionen hinwegzuschwingen, einer, der die Seherbinde trägt, die von Uralters her mit dem Fluch des Lebensüberdrusses behaftet ist. Weil er „ohne das Fürwort eines Priesters wagte, Gott unmittelbar ins Auge zu schauen" und den Stein, den die Unduldsamkeit deshalb auf seine Brust gewälzt, nicht länger zu tragen vermag. „Er mußte gehen" sagt er selbst, weil er nicht bleiben durfte." Ganz gut — oder vielmehr: nicht gut, denn das ist sehr traurig. Aber dramatisch? Nein. Denn ein solcher war Uriel Acosta im ersten Akt auch schon — also hätte die Kugel ihn schon damals oder früher treffen können. Damit wäre denn freilich das ganze Stück nicht da, was so viel heißt als: es ist trotz alles dramatischen Scheins und trotz der wirksamsten

Theaterszenen doch kein Drama, und Gutzkows eigne Auslegungen desselben vermögen diese Einsicht am allerwenigsten zu erschüttern. Er irrt darum auch gründlich (und er ist nicht der erste Dramatiker, der sich über seine eignen Gestalten täuscht), wenn er die Schauspieler warnt, den Uriel nicht zu weich, zu gelassen, „zu leidendreflektiv" zu geben. Er irrt damit zum Schaden seiner Dichtung. Denn ein Darsteller, der es versuchen wollte, im Uriel den schonungslosen Mann der Opposition zu betonen und ihn in diesem Sinne als einen „Charakter" anzulegen, würde die Schwäche des Stücks dadurch nur noch mehr aufdecken und sich zugleich um seine Wirkung bringen. Der Grundton der Rolle kann gar nicht dunkel genug gefärbt werden. Wohl ragt Acostas Verstand weit über den seiner Umgebung hinaus, aber während sich die Akiba und de Santos in ihren engen Schranken, eins mit sich selbst, frei und glücklich fühlen, drückt dem Uriel das Denken einen Stachel ins Herz und färbt jedes seiner Worte melancholisch. Nur aus solcher Stimmung heraus begreift man auch die Stärke, den der Gegendruck, die Liebe zur Mutter und Geliebten, auf ihn ausübt. Sein Vorzug wird sein Unglück. Seine Gedanken erscheinen im schwarzen Gewande. Den sympathischen Trauerzug raubt man ihm nicht ohne Gefahr, und es wäre beispielsweise ganz falsch, wenn der Schauspieler in der Szene mit dem alten Rabbi, anstatt unter der ihm verhängten Schande sichtbar zu leiden und im Innersten gegen seine Fesseln zu knirschen, den guten Ben Akiba kalt und ironisch, als stände er über der Situation, behandeln wollte. O nein! Er kommt nach des Dichters Anweisung „blaß und verfallen", einen „kranken Mann" nennt ihn der Greis, und er selbst begehrt nichts sehnlicher als bald zu sterben. „Tötet mich" ruft er aus. Es drängt ihn hinweg aus einer Welt voll Zwiespalt und Traurigkeit, in der die Propheten gesteinigt werden.

Zu der bleichen Farbe des Helden stimmt die Blässe des Antlitzes seiner Genossen und Widersacher. Es ist, als wäre das ganze Bild mit Bleitönen gemalt. So unfrisch, so freudlos ist es. Nirgends ein fröhlich quellender Blutstropfen, eine tolle Leidenschaft, nirgends etwas Ganzes und Zweifelloses. Was

über Judiths und Uriels Liebe angedeutet wurde, bestätigt de Silvas Wort:

„Er hat, durch Zufall sich Manassen nähernd,
Sein Kind — nicht mit dem Netz der Liebe, nein,
Mit seinem Denken nur so eng umgarnt",

Judith selbst erinnert den Geliebten daran, wie ihre Liebe entstanden, und Uriel bestätigt es ihr (in der vierten Szene des zweiten Aktes):

„Das Wildhinstürmende paßt nicht für uns.
Vielleicht wenn wir mit Büchern nicht verkehrt,
Von Sternen nicht, vom Weltall nicht gesprochen,
Und nur an Nächstes uns geklammert hätten,
Vielleicht, daß dann die wilde Ungeduld
Der ungezähmten Triebe tobt' und schrie."

Man sieht wohl: so redet die echte, große, unverfälschte Liebe nicht. Zwar tritt Judith, als die Priester mit den Widderhörnern Acosta verfluchen, mutig auf die Seite des Freundes und spricht das schöne Wort:

„Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten!",

aber dieselbe plötzlich so entschlossene Frau betrachtet es doch sonderbarerweise als ganz selbstverständlich, daß ihr Ideal eine öffentlich verkündigte Überzeugung widerrufe. Als sie seinem Widerstand begegnet, steht sie wie vor einem Rätsel, und als Uriel auf seiner Weigerung beharrt, übt sie mit dem Ausruf: „Mutter, wir werden nicht geliebt!" eine starke Pression auf ihn. Wie ist das von der aufgeklärten Tochter Manasse Vanderstraatens nur möglich? Allerdings kommt ihr bald darauf die Ahnung, sie könne unrecht getan haben — aber was frommt diese rasche Reue jetzt? Es handelte sich bei Judiths Bitte um den Widerruf doch nicht um einen durch den Augenblick herausgepreßten Entschluß, sondern um tief im Herzen wurzelnde Überzeugungen, die Zeit genug hatten auszureifen und sich zu klären. So schwankt sie wie Uriel es tut, und wenn sie, stark und entschlossen, mit

würdiger Ruhe zum Giftbecher greift, ein Opfer verworrener Verhältnisse, nicht ihrer Schuld, dann hinterläßt sie in uns mit dem Gefühl der Bewunderung doch auch das andre, daß es ihr nur auf diese Weise möglich gewesen, sich in unsrer ästhetischen Wertschätzung zu rehabilitieren. Das weiß sie auch selbst. Als der gute, gleichfalls immer schwankende de Silva, der die Hand zu Uriels Sturz bietet, Judiths Liebe zu dem Verfluchten „fast teuflich" nennt und sich doch hernach mit salbungsvollen Worten des Mordes der beiden anklagt — als er, konfus genug, von dem Opfer, das sie dem Vater gebracht, als einer „großen Tat" spricht und ihren „Stolz" aufruft, da will sie von diesem Ruhm nichts wissen und fragt, im Innersten aufgelöst: „Habt Ihr den Stolz je weinen seh'n, de Silva?" Gegen Uriel hatte sie im strengsten Sinne nichts zu sühnen, denn wenn sie ihn auch zum Widerruf gedrängt, so war mit der Zurücknahme des Widerrufs doch ihre Schuld kassiert. Aber gegen sich selbst hatte sie gut zu machen, ästhetisch mehr als moralisch. Sie hatte mit einem ganzen Entschluß, mit einer entschiedenen Tat die in Verwirrung geratenen Konturen ihres edel angelegten Bildes wieder festzustellen, und in diesem Sinne begrüßen wir ihr Sterben mit Freuden.

Einen einzigen Charakter hat das Stück, der in dem Gespinst des Denken nicht verstrickt ist und der von Zweifeln, von bänglichem Schwanken und Zaudern nichts weiß. Obwohl ihm die übrigen theatralisch an Wirkung überlegen sind, überragt er sie an Mannigfaltigkeit, Wahrheit und Feinheit doch alle. Es ist Judiths Vater, Manasse Vanderstraaten. Ein liebenswürdiger Egoist, der vom Becher des Lebens nur den Schaum abschlürft, ein Genußmensch, der mit seinem Kunstepikuräertum alle ernsten Gedanken verscheucht. Wie wir aus Judiths Gespräch mit de Silva im fünften Akt, einer poetisch wahrhaft herrlichen Szene, erfahren, erheben sich über den Leichnamen seines Weibes und seines Sohnes prachtvolle Denkmale — in seinem Herzen aber sind die Toten längst zu Asche geworden. Er macht sich nicht das geringste daraus, sein eigenes Glück mit den Opfern anderer zu erkaufen, weil er zum Nachdenken darüber, ob es frevelhaft

oder nicht, überhaupt gar nicht gelangt. Ohne das Unglück anderer zu wollen, schafft er es doch. Sein Selbsterhaltungstrieb ist so mächtig, daß er ihm den Blick für das Elend der Welt verschließt. Er hat sein Leben in den Bann

„des eigenen Behagens eingepfercht"

und leidet bitter, wenn ihm die Welt,

„die wirkliche, ans stille Fenster pocht."

Bei alledem ist er in seinem Egoismus eine glückliche Natur. Seine heitre Kunstwelt hebt ihn über die kleinen Sorgen des täglichen Lebens hinweg. Das Glück dauert freilich nur so lange, bis ein schwerer Schlag den Selbstgenügsamen aufscheucht und ihn belehrt, daß es ein Sittengesetz gibt, dessen Gebote zwingender sind als die der Ästhetik und des leiblichen und geistigen Behagens. Ein solcher Schlag trifft auch Manasse Vanderstraaten mit dem Selbstmord der Tochter, die sich für ihn, um ihn vom Ruin zu retten, dem reichen Jochai vermählen mußte. Vielleicht wird er ihn tiefer empfinden als den Tod seines Weibes und seines Knaben Perez. Aber über Jahr und Tag wird sich auch über ihrem Grabe ein Monument erheben, und „in Marmor aufgefangen schweigt der Schmerz". —

Dieses schönen Wortes mußte ich gedenken, als im Dezember 1878 die Zeitungen meldeten, den inzwischen ganz verbitterten, von Wahngedanken verfolgten Dichter habe (in der Nacht vom 15. zum 16.) der Tod ereilt: ein Ende, erschreckend und unheimlich genug. Wie zwei seiner Romanfiguren (Lucinde im „Zauberer", Hackert in den „Rittern vom Geist") hatte er im Feuer geendet. Ein Schlafmittel hatte ihn betäubt, ein umgestürztes Licht sein Bett in Brand gesetzt. Alsbald zeigte sich auch die versöhnliche Kraft des Todes, und gar eines solchen Todes. Der Widerwille, den seine unstete, von Extrem zu Extrem schwankende, aus den ärgsten Widersprüchen gemischte Natur erregt, verschwand in den Flammen, und die unbestreitbare Bedeutung seines Talents erschien mit allem Tüchtigen und Schönen, was er geschaffen, in ihrem Glanz verklärt und vergrößert. Man konnte sich nicht verhehlen, daß sein Wesen sich sehr wahr-

scheinlich zum Heil für sein künstlerisches Schaffen gefestigt und beruhigt haben würde, wenn ihm der Kampf ums Dasein vom Schicksal erleichtert worden wäre, und eine Stimmung, ähnlich derjenigen, die dem Selbstmordversuch des bedauernswerten Mannes im Jahre 1865 folgte, bemächtigte sich der Gebildeten der Nation. Damals hatten rührige Freunde dafür gesorgt, durch öffentliche Sammlungen dem Wiedergenesenen zu beweisen, daß es ihm in Deutschland an tatbereiter Sympathie nicht fehle, und ihn vor aufreibender Arbeit wenigstens für einige Zeit zu schützen — jetzt fehlte die Möglichkeit ihm zu helfen, und ein Gefühl dumpfer Trauer trat an die Stelle jenes Erschreckens. Immer deutlicher aber empfand man, nachdem die erste Wirkung der trüben Kunde sich beruhigt und das Bild des Geschiedenen sich den Augen wieder so dargestellt hatte, wie es war, die erlösende Bedeutung seines Todes. So lange er lebte, mußte er den Widerspruch wecken. Es war zu viel in ihm, was künstlerisch verletzte und abstieß. Zu viel von dem, was er geschaffen, forderte die schonungsloseste Verwerfung, und es ist begreiflich genug, daß gerade seine Zeitgenossen ihn am heftigsten befehdeten, weil sie nicht nur seine einzelnen Werke, weil sie sein ganzes im Grunde so unkünstlerisches Wesen und damit den Mann selbst, seine Person, verwarfen. Diesen persönlichen Stachel, den schon wir Jüngeren nicht unmittelbar empfinden konnten, verlor der Streit um ihn mit seinem Tode naturgemäß. Die Gerechtigkeit sichtete seine Werke, und man freute sich der Genugtuung, dem Toten geben zu können, was ihm gebührte, doppelt, weil man es dem Lebenden, der von dem Geist seines Schaffens nicht zu trennen war, selbst gereizt, versagt hatte. Einen Marmor über seine Gebeine! Im Marmor aufgegangen mußte Schmerz und Zwiespalt, Haß und Groll verstummen. Der Blick in sein Leben erfreut nicht, und die meisten seiner Werke sind für unser Volk und unsere Kunst schon lange tot — aber ein reines, verklärtes Abbild des Gestorbenen wird alles Häßliche zurücklassen, und aus den edelsten seiner Züge wird sich ein Bild von ihm formen, das die Pietät der Nachwelt noch eine Weile wird lebendig halten können. Wer mehr als ein geschmeicheltes Porträt, wer die

Wahrheit will, kann sich daran freilich nicht genügen lassen. Aber auch der strengste Wahrheitssinn wird unter seinen Werken glänzende Zeugnisse seines großen, reichen Talents finden, wert gesehen zu werden und über den Troß erhaben. Und wenn er sie auf den Schild hebt, wird ihm vielleicht ein Seufzer über den Feind in dieses Mannes Brust kommen, über den Unstern seines Lebens, der ihm das Höchste zu erreichen versagte — aber wozu noch?

„In Marmor aufgefangen schwieg der Schmerz."

Laube.

Laube.

Ein Mann, ein ganzer Mann! So ist Laube vielen, so ist er auch mir einstmals erschienen, ein Mann im Sinne der „rauhen Tugend", der trotzigen Widerstandsfähigkeit, herb, knorrig, wie er es im äußeren war, ein Lastträger mehr als ein Poet. Schade, daß die Rechnung doch nicht so ganz rein aufgeht. Wer ihn in seinen alten Tagen je einmal gesehen, sein energisches bärenhaftes Antlitz, wer seine mißlautende Kommandostimme gehört, sein kurz angebundenes Wesen kennen gelernt hatte und sich doch seiner allgemeinen Borstigkeit freute, der mochte sich sagen, hierbei habe sich der Geist den Körper gebaut; so wetterfest müsse auch der innere Mensch sein, ein Mensch, der mit dem Leben nicht paktiere und der mit seiner Überzeugung stehe und falle. Es war eine Täuschung. Als ihn die törichte Demagogenriecherei von Land zu Land jagte, der Bundestag ihn mit seinen Genossen in die Acht erklärte und allerorten ein Kerker für ihn offen stand, in derer einige er denn auch wirklich insgesamt für ein Jahr und etliche Monate hineingeriet, da ließ er sich durch die üblen Folgen gar bald von der Unhaltbarkeit seiner „Grundsätze" überzeugen und scheute sich vor dem Eingeständnis nicht, er habe nie so recht begriffen, daß er sich von der demagogischen Bewegung habe mitreißen lassen und warum er für seine Jugendtorheiten in Ketten und Banden habe büßen müssen. Er hatte eben auch das Revolutionieren einmal versuchen wollen wie so vieles andere, was nach Sturm und

Drang aussah und Wirkung machte, und da es fehlschlug, beugte er sich, wie sein Biograph Johannes Prölß in seinem Buch „Das junge Deutschland" freimütig zugibt, am tiefsten von seinen Mitstreitern „unter das kaudinische Joch". Er wollte nicht mehr zu ihnen gehören und hatte es angeblich nie getan — Heine, Gutzkow, Mundt und Wienbarg mochten sich über den „Apostaten" entrüsten, wie sie wollten.

Literarisch machte er es nicht viel anders. Er hatte Heine kopiert, der ihn schätzte und beinahe liebte und der ihn ohne sonderlichen Scharfblick für das „flammende Herz des jungen Deutschland" hielt. Aber die fabelhaften Jongleurkunststücke, die Heine mit der Feder aufführte, wie konnten sie seinem Nachahmer mit seinen Grobschmiedhänden gelingen? Seinen „Reisenovellen" (sechs Bänden!) fehlte all der prickelnde Witz, alles dichterische Feuer, das die Frivolitäten seines Meisters adelte, die Glut der Sinnlichkeit, die Wärme der Liebe, die Kraft und Schärfe des Hasses — nur eben so sprunghaft und willkürlich waren sie, denn das ließ sich kopieren. Über das Herz weg geschrieben, dreist genug, aber nicht charaktervoll, nicht überzeugungstreu. Für einen Schriftsteller solchen Schlages ging es aber auch einmal auf eine andere Art — man brauchte ja nur die Muster zu wechseln — und wie er sich mit allen Anforderungen des Staates säuberlich abfand, so tat er es auch mit jeder literarischen Richtung, jedem poetischen Genre, und schnellfertig mit dem Wort und in einem nichts weniger als schönen Stil versuchte er im Roman, in der Novelle, in literargeschichtlichen Arbeiten, in Feuilletons aller Art seine munteren Kräfte, bis das Theater ihn mit Beschlag belegte. Und auch da gab er der Zeit und den Umständen, was sie von ihm verlangten. Nur Fragen der Nützlichkeit, nicht der Überzeugung konnten ihn zum Scheitern bringen oder zum Einziehen der Segel bestimmen, und daß er weit mehr diplomatisierte und sich auch vor doppeltem Spiel nicht scheute, davon weiß die Geschichte des Burgtheaters etwas zu erzählen. Immerhin: Mut und Arbeitslust verlor er niemals, und insofern blieb er allezeit ein Mann. Für ihn gab es keiner „feiger Gedanken bängliches Schwanken", rüstig

arbeitete er sich durch alle Fährlichkeiten des Lebens, und ebenso rüstig, selbstbewußt und trotzig lenkte er dreimal vom sicheren Port sein Schifflein durch alle Brandungen und Klippen des Theatermeers, des unruhigsten und tückischesten von allen. Eine lange Fahrt bestand er unter günstigen Sternen, kleinere folgten, immer war es ein Sturm, der ihn zu guter Letzt ans Land warf, und immer schien es sein Mannestrotz zu sein, der die Fahrt nicht nach dem Winde richten wollte, um das Äußerste zu vermeiden. Es schien so. Das Glück war ihm darin hold, daß es ihm einige gute Abgänge bereitete. Hinter den Kulissen sahen sie lange nicht so günstig aus.

Gleichwohl: als ein Typus der rauhen Ganzheit wird sein Bild wohl in der Erinnerung aller fortleben, die ihm je begegnet sind. Er wollte nur sich, er glaubte nur an sich, er war unsagbar rücksichtslos, aber er lebte stets auch der unerschütterlichen Überzeugung, daß er das Rechte erkannt habe und verpflichtet sei, durchzusetzen, was ihm die Brust erfüllte, trotz aller Wandlungen, die er durchmachte. Als er sich einmal auf der Welt der Bretter heimisch gemacht hatte, verwuchs er auch so mit ihr, daß man sich gar nicht gewundert hätte, wenn er das Wort des französischen Selbstherrschers auf sich angewandt und gesagt hätte: „Le théâtre c'est moi". So fühlte er in der Tat, und als er mit der Direktion der Burg seine Autorität schwinden sah, gerade da wurde er streitbarer und selbstbewußter als je. Und doch war nichts von leerer Prätension dabei. Auch sprachen ja seine Erfolge für den unermüdlichen Kämpen. Und wer von seiner kräftigen Einwirkung auf seine Schauspieler nichts wußte und von ihm als Dichter nichts wissen wollte und konnte, der sagte sich doch wenigstens eins: hier lebt ein genauer Kenner der theatralischen Wirkung und ein kluger Hüter der bühnenmäßigen dramatischen Form. Hier ist die unbedingteste Klarheit und Sicherheit in der Verkörperung der dramatischen Intentionen für das Theater zu finden. Man pries seine „Technik", wie man heutzutage ins Blaue hinein die Technik der Franzosen preist, und die irrlichtelierenden jüngeren Talente, die eine genaue Kenntnis des Kulissenwesens nicht von Grund aus verschmähten, konnten

gewiß sein, nicht ohne Nutzen bei ihm in die Schule zu gehen. Eine gute Exposition, eine zweifelsfreie, wenn auch nichts weniger als dichterische Diktion, scharfe Bühnencharaktere, eine zumeist rein äußerliche, aber doch geschickte Steigerung der fest konzentrierten Handlung, effektvolle Aktschlüsse — alles das würde man von ihm erlernen können.

Nun, diese guten Eigenschaften und die Rezepte dazu besaß er zum Teil wirklich, wenn sie der Ruf auch übertrieb. Und daß sie erlernbar und übertragbar waren, beweist sein erstes bekanntes Drama am besten, und zwar darum, weil in ihm von all seinen späteren klugen Künsten noch gar nichts zu spüren ist. Sie mußten also von außen her gewonnen werden können, und dem ist mit einigen Einschränkungen wirklich so. Zwar sein erstes Drama war der „Monaldeschi", der aus dem Jahre 1841 stammt und auf dem Stuttgarter Hoftheater am 12. November zur Aufführung gelangte, nicht. Schon als blutjunger Student hatte Laube (es war im Jahre 1829) einen „Gustav Adolf" geschrieben, und der war sogar bald nach seinem Erscheinen erfolgreich über die Bühne des Breslauer Stadttheaters gegangen: sehr erfolgreich sogar, denn Wilhelm Kunst spielte als Gast die Titelrolle. Johannes Prölß teilt uns in seinem „Jungen Deutschland" einige nicht ganz üble Jamben daraus mit, Verse, die für mein Ohr leichter fließen, als viele aus seinen späteren ehemals begehrtesten Repertoirestücken. Nach der Definition, die uns Hans Sachs in den „Meistersingern" vom Künstler und Dilettanten gibt, muß die Jugend aus ihnen geklungen und gesungen haben, nicht die künstlerische Berufung des auserwählten Meisters. Denn, seltsam genug, Laube weiß in seinen „Erinnerungen" „absolut nicht mehr, wie er auf die Idee gekommen", und ebensowenig, „woher er die Mittel genommen zu einer fünfaktigen historischen Tragödie". Also wie etwas Fremdes war das Stück aus ihm hervorgebrochen, vergänglich wie ein Jugendrausch und eine Jugendliebe, und des Aufhebens schien ihm das von ihm selber vergessene Drama so wenig wert wie die Bruchstücke eines zweiten unvollendeten Bühnenwerks, das ein theaterüblicher „Moritz von Sachsen" werden sollte. Mehr als zehn Jahre mußten ver-

gehen, bis ihn die Lorbeeren Gutzkows auf den Gedanken brachten, auch ihm möchten „die unbedeutend grünen Blätter“ auf dem verlassenen Versuchsfeld blühen können.

„Ein sauber ausgeführtes Intrigenstück“ hat man den „Monaldeschi“ genannt, und nichts kann falscher sein, denn es ist weder sauber gearbeitet, noch ist es ein Intrigenschauspiel. Ein Charakterdrama will es sein, und man kann sich kein verworreneres denken. Von einer eigentlichen Handlung, vollends von einer ordentlich geführten, ist darin keine Rede, und was in dem Stück wirklich zur Intrige gehört, das ränkevolle Sinnen des Italieners Santinelli auf seines Rivalen Monaldeschi Untergang, tritt völlig zurück vor dem, worauf es Laube eigentlich ankommt: der Darlegung zweier abenteuernder Naturen, des abenteuernden Mannes und der abenteuernden Frau, und ihres Verhaltens zueinander. Von ihnen ist die Schilderung des Weibes, rein auf den Charakter hin betrachtet, nicht übel gelungen: Königin Christine von Schweden ist es, die sich der Macht entäußert, ohne dafür in der Liebe, die den Frauen gehört, einen Ersatz zu finden; die aus einem gewissen schauspielerischen Reiz mit den schwersten Entschlüssen spielt, ohne die Folgen zu überdenken, und die im Gefühl ihrer geistigen Bedeutung doch echt weiblich auf Schritt und Tritt an die Grenzen ihrer Logik gelangt. So ist es z. B. ganz wohl begründet, daß sie, nachdem sie die Krone in Karl Gustavs Hände gelegt, trotzdem nicht aufhört, sich als Königin zu fühlen, königliche Handlungen vorzunehmen und Rechte zu beanspruchen, die nur dem Oberhaupt des Landes zukommen können. Der Widerspruch, die Halbheit, das Abenteuerliche ihrer Natur wird deutlich und nicht unwahrscheinlich damit gekennzeichnet. Als sie Gewißheit erlangt, daß Monaldeschi in geheimer Verbindung mit Mazarin steht und ernstlich beabsichtigt, sie aus Fontainebleau mit Gewalt nach Schweden zurückzuführen, fordert sie ihre früheren Kronräte ohne weiteres auf, ihn zum Tode zu verurteilen, und als diese klar und bündig dartun, daß sie erstens nicht mehr ihre Diener, zweitens kein Gerichtshof seien, da gerät sie in die hellste Entrüstung und schreit über Verrat. Zwar hat sie noch einen Schlupfwinkel. Als der alte Graf Brahe ihr in den

barockſten Verſen (die ab und an die Proſa des Dialogs unterbrechen) ihre Torheit vorhält:

„Was heiſcheſt du jetzt? Ein Königsrecht,
Das du ſelbſt zu Stockholm nicht beſeſſen,
Du heiſcheſt es im fremden Lande,
Das dir nicht günſtig geſinnt iſt,
Du heiſcheſt es, als wenn du nimmer
Der Krone dich entäußert,
Und von uns juſt, welche die Krone
Dir halten wollten,
Und deinetwegen nicht halten konnten,
Von uns jetzt heiſcheſt du Rechte der Krone,
Die über die Krone hinausgehn,
Mit Ungeſtüm und mit Gewalt —
Das ſprengt den längſten Faden der Geduld,
Und hier iſt die Grenze,
Daß Brahe ging mit Chriſtinen",

da weiſt ſie auf einen Vorbehalt in der Abdankungsurkunde hin. „Sie wollte auch ferner tun und laſſen können, was ihr beliebt, und über ihre Tiſch- und Hausgenoſſen alle Gerichtsbarkeit behalten." Dieſer kurioſe Paſſus iſt in der Reichsratsſitzung nun zwar (wunderlich genug!) unbeanſtandet durchgegangen, aber die kluge Chriſtine muß ſich doch von einem ihr vordem ſehr ergebenen Diener, dem Grafen Malſtröm, ſagen laſſen, daß ſie ſich ſchlecht auf ihn berufen könne, denn gelte er überhaupt, ſo doch jedenfalls nur in Schweden und auch dann nur unter der ſtillſchweigenden Vorausſetzung, daß König und Reichsrat ihren Beſchlüſſen zuſtimmten. Natürlich! Denn wohin ſollte es auch führen, wenn es in einem Kulturſtaat zwei oberſte, mit den gleichen Machtbefugniſſen ausgeſtattete Gewalten geben und eine frühere Königin, die nach ihrer Abdankung eine Privatperſon wie jede andere iſt, ganz nach Gefallen henken laſſen und pardonnieren ſollte. „Eine hyſteriſche Verblendung" nennt Laube ſelbſt in ſeiner derben Art dieſen koloſſalen Irrtum der haltloſen Frau. Iſt eine ſolche Kurzſichtigkeit aber überhaupt möglich (und das ſoll nicht beſtritten werden), dann iſt es doch noch ſehr die Frage, ob eine Perſon wie dieſe Chriſtine in den Mittelpunkt eines Dramas geſtellt werden darf. Solche Naturen, ſo verbohrt, ſo grillenhaft, ent-

behren des dramatischen Heldencharakters, und aus Launen entstehen keine tragischen Geschicke. Die fordern Menschen, bei denen Vorsatz, Entschluß und Tat engverkettet zusammenhängen, Menschen, die die Folgen ihres Verhaltens, mögen sie auch in ungeahnter Furchtbarkeit über ihr Haupt zusammenstürzen, doch wie eine notwendige Frucht entgegennehmen. Normale Sinne, normale Geisteskräfte verlangen wir vom Helden, und wer über die Intelligenz und den Charakter eines Schulkindes nicht hinausreicht, kann auch ebensowenig wie ein Schulkind verlangen, ernsthaft genommen und als dramatische Hauptperson respektiert zu werden.

In dieser Beziehung steht es mit Christinens Widerspiel, Monaldeschi, besser. Handelt Christine so unüberlegt, daß sie von den einfachsten und natürlichsten Folgen ihrer Taten überrascht wird, dann handelt er ins Blaue hinein, um alle Folgen, die daraus entstehen können, auf sich zu nehmen. Das ist zum wenigsten mannhaft, aber dramatisch ist es im Grunde auch nicht. Eine bestimmte Richtung der Neigungen und des Wollens, ein festes Ziel des Strebens — ohne das gibt es keinen dramatischen Helden. Mit allen natürlichen Trieben, nicht aus einer theatralischen Grille muß er dem einen zustreben, dessen Erlangung ihn selbst den Einsatz des Lebens wert dünkt. So liebt Romeo seine Julia, Ferdinand die Luise, so geizen Richard III. und Macbeth nach der Krone, so drängt es Othello nach dem Tode des geliebten Weibes seine Rache zu ersättigen und seine Ehre zu rächen, so kämpft Maria Stuart um ihre Freiheit und ihre Königsrechte. Wer ein solches Ziel nicht kennt, wer allen alles sein kann und nur darauf wartet, was ihm der Zufall in die Hände wirft — dessen Tun entbehrt ebenso sehr der zwingenden Notwendigkeit wie das blinde Handeln dessen, der die simpelsten Konsequenzen seiner Taten nicht vorausschaut. Und das ist Monaldeschis Fall. Er sucht sich ein beliebiges Wirkungsfeld, und da Christine den europäischen Ruf genießt, ein „seltener Verein von Geistesgaben“ (! ein Abstraktum!) zu sein, wendet er sich auf gut Glück nach Schweden. Was er da will? Den nüchternen, intriganten Santinelli aus der Nähe der Königin verdrängen? Diese be-

herrschen? Einen Musterstaat gründen? Er weiß es selbst nicht, und er tut nicht das mindeste, uns über seine Absichten Klarheit zu verschaffen. Denn man nehme nicht etwa an, die Liebe binde ihn an die Königin. Nichts weniger als das. Er ist Christinens Günstling und vergleicht sein Los, vermutlich mit dem besten Grunde, dem „eines jämmerlichen Sklaven in einem türkischen Serail". Die Königin selbst macht aus ihren perversen Neigungen kein Hehl. Männlich geartet wie sie ist liebt sie keinen Mann, und an Monaldeschi interessiert sie nur der geistreiche Mensch, der Phantast, der Abenteurer. Um wessentwillen lebt und wirkt also dieser Mann? Er hat keinen Endzweck, er ist der Sklave seiner grillenhaften Impulse — und diese Unsicherheit der Motive hat sich an der Handlung auf das Bitterste gerächt. Denn nicht nur daß sie der dramatischen Haltung entbehrt, daß ihre Menschen, anstatt sich bündig zu äußern und zu handeln, beständig eine gezwungen-geistreiche Konversation führen, über ihr eigenes Wesen und ihre Motive in Selbst- und Zwiegesprächen weitläufig reflektieren, dem Stück fehlt auch jeder dramatische Zusammenschluß: in jedem Akt geschieht etwas, was im nächsten schon wieder vergessen ist, und das Ende ist nichts weniger als die letzte unabwendbare Folge des Anfangs. Monaldeschi gerät z. B. mit dem Grafen Malström, dem Verlobten der schönen Sylva Brahe, in der vierten Szene des ersten Akts grimmig aneinander; aus dem Wortgefecht, das den beiden Gegnern immer noch Zeit läßt, allgemeine Betrachtungen über Nationalität und Glücksritterei anzustellen, entspringt eine Duellforderung; das Duell wird durch Christinens Willen so durchkreuzt, daß Monaldeschi in den unverdienten Verdacht der Feigheit gerät; Malström ruft Pfui über ihn, nennt ihn einen Wicht und Prahlhans — und mit demselben Manne führt Monaldeschi im vierten Akt die kordialsten Gespräche, als stände nicht der leiseste Schatten zwischen ihnen. Und doch hat sich die Situation inzwischen nur dadurch verändert, daß Malström erfahren, in Monaldeschis Adern rolle wie in den seinen schwedisches Blut. Was aber sind die Folgen des unterbrochenen Duells für Monaldeschi? Sie existieren nicht. Der Held wird zwar gefangen

gesetzt, aber Christine spricht bezeichnenderweise selbst von einem Verhaftungsschauspiel, und weder für ihn noch für die gekrönte Frau, die seine Mannesehre so tödlich verletzt hat, entspringt das mindeste daraus. Im Gegenteil: er läßt sich in einer süßlich-pathetischen Szene von der Königin noch ein Amulet umhängen, das bekannte Theateramulet, das Monaldeschi hernach mit seiner angebeteten Sylva gegen ein Kreuzchen, das diese um den Hals trägt, austauscht.

Und so geht es fort. Im dritten Akt stürzt Monaldeschi mit blankem Schwert in den Reichsratssaal, um die Königin an der Abdankung zu hindern. Das ist doch gewiß das stärkste Stück, das Königin und Edle sich bieten lassen können. Diese rufen zwar auch: „Nieder mit dem Fremden", vermutlich aber nur mit halber Stimme, denn da Monaldeschi mit Entschlossenheit nur ihre eignen Ansichten vertritt, hätten sie allen Grund, ihre Abneigung gegen ihn fahren zu lassen und ihm ein Hoch statt eines Pereat zu bringen. Wie straft nun aber Christine die Verletzung ihrer Majestät? wie ahndet der Reichsrat den Schimpf, den ihm der kecke Eindringling zugefügt? Gar nicht. Im dritten Akt redet man kaum mehr davon — spurlos für Held und Heldin, spurlos für den dramatischen Prozeß ist eine so ungeheuere Tatsache vorübergegangen. Monaldeschi begleitet die Königin auf ihr Schiff, das sie nach Italien bringen soll, und alles bleibt im übrigen beim alten. Aber es kommt noch ärger. Im vierten Akt, der auf offener See spielt, wagt Monaldeschi den vermessensten Verrat. Er verständigt sich heimlich mit einem Bootsmann, um das Schiff beidrehen zu lassen und die Königin, statt nach Italien, bei Nacht und Nebel nach Schweden zurück und Karl Gustav als Gattin in die Arme zu führen. So hofft er sie von ihren Schrullen zu heilen und zu einem nützlichen Gliede der menschlichen Gesellschaft zu machen. Der Verrat wird belauscht, hintertrieben und — nun wird die Königin dem Unverschämten doch den Kopf vor die Füße legen lassen? O nein! Er bleibt, der er war, denn Christine schmeichelt sich mit dem Gedanken, daß er bei all seiner Verräterei doch für die Königin in ihr (die sie nicht mehr ist!) von allen am besten sorge. Und so

zieht er mit ihr nach Flandern, nach Rom, nach Frankreich, und hier erst stürzt ihn Santinellis Eifer ins Verderben. Sein Einverständnis mit Mazarin wird sein Tod — anscheinend auch seine Liebe zu Sylva Brahe, die Christine durch das verhängnisvolle Amulet entdeckt. Aber wer glaubt an dies Motiv? Laube selbst hat es ja zerstört. Wie kann Christine eifersüchtig werden, sie, die ihren Monaldeschi nie geliebt? Auch begründet sie selbst, ihm ins Gesicht, seinen Untergang ganz anders mit folgenden fürchterlichen Versen:

„Die getreuesten Freunde verstieß ich,
Weil sie dich nicht mochten!
Die getreuesten Freunde verließ ich,
Weil sie dir nicht gefielen,
Und du, für alles das, gingst hin,
Verrietst mich einmal, zweimal, dreimal,
Und einmal mehr als — nein — und deshalb, Schurke,
Und deshalb stirbst du, stirbst du heut und hier",

worauf Monaldeschi noch nüchterner antwortet:

„Auf solche Anschauung ist nichts zu sagen."

Es versteht sich bei diesem Schlag Menschen von selbst, daß die Königin den Mord des Helden sofort nach der Tat bereut und im Anblick der Leiche Monaldeschi ausruft:

„Die Ruhe und die Größe meines Lebens,
Sie sind dahin! Ich habe sie gemordet!"

Man halte einmal daneben, was der große englische Dichter Robert Browning aus diesem Vorgang, aus der Ermordung Monaldeschis in der Hirschgalerie zu Fontainebleau gemacht hat!

Wenn uns je die Inhaltsangabe eines Stückes über seinen Charakter verständigen kann, dann kann sie es ausnahmsweise hier. Zusammenhangloſe Bruchstücke, aber kein Drama, das ist dieser „Monaldeschi". Wäre er mehr, dann gäbe es nichts in ihm, was nicht aus dem Vorangegangenen logisch und organisch erwüchse, und nichts in ihm wäre vergebens da. Im ersten Akt muß das Schicksal und der Untergang des Helden bereits vorgezeichnet und jede Szene im Drama ein Glied an der Kette sein, in der er sich verstrickt. Lears Ruin ist nur die Folge der Reichsteilung, die er in pomphafter Sitzung verblendet vornimmt; im ersten Akt schon fallen die Todeslose Carl Moors, Othellos,

Romeos, der Sappho und Hero. Davon findet sich im „Monaldeschi" keine Spur, und das ist um so schlimmer, als der Stoff eine wahrhaft dramatische Gestaltung sehr wohl gestattet hätte. Fehlt ihm aber eine konsequent geführte dramatische Handlung, sind auch seine Charaktere mehr personifizierte Ansichten als Menschen — welcher Vorzug eignet ihm dann? Untheatralisch ist er durch und durch, und die wunderlichen Dinge, die geschehen, sind in einer realen Welt, in der kein Hauch über dem Reich der Wunder liegt, nur Unmöglichkeiten. Wenn ein Mann mit einem sittsamen Mädchen, einer Grafentochter, abends zufällig auf der Straße zusammentrifft und sofort ein umständliches Gespräch über den Unterschied der Glückschancen von Mann und Weib mit ihr beginnt, auf welches sie eingeht, wenn derselbe Mann, der in Stockholm völlig fremd ist, an demselben Abend wie aus der Erde gestampft in einem Zimmer des Residenzschlosses, ja im Gemache der Königin selbst erscheint — dann schütteln wir über solch unsinnige Zumutungen den Kopf, ohne im mindesten romantisch gestimmt zu werden. Es ist die Phantasterei der Zeit des Rationalismus — Begriffe, die sich schnurstracks widersprechen. Die Romantik verlangt Glauben — eine nüchterne Romantik, eine Romantik der Aufklärung ist ein Zerrbild ihrer selbst.

Nun könnte das Stück trotz der vielen Mängel immer noch eins sein: die Frucht eines dichterischen Geistes, aber daran wird wohl schon nach den mitgeteilten Proben niemand denken. Weder die Charaktere noch die Situationen tragen jene Glorie, die das Sinnliche und Stoffliche verklärt und dem Sondergeschick die Weihe des Allgemeinen gibt. Noch weniger schwellt die Sprache jener Odem, der bald eine warme, süßduftende Wortblüte erschließt, bald in den roten Gluten der Leidenschaft über uns zusammenschlägt. Sie fördert zwar in dem beständigen echt jungdeutschen Bemühen, durch Paradoxen und Seltsamkeiten zu glänzen, einige geistreiche Wendungen zu Tage, an denen man sich erbaut, und in den mancherlei Reflexionen über das Wesen des Genius, der Heerschaft, des Katholizismus, der Konvenienz tritt eine scharfe, kluge Beobachtung zu Tage, die uns Achtung abzwingt, im innersten Kern ist sie aber durchaus prosaisch, und

aus dem bis zur Unschicklichkeit freimütigen Gespräch, welches Graf Brahe im Vorspiel mit der Königin Christine über die Deszendenztheorie und Vererbung führt („Wir können's bis zur Kreuzung der Tierrassen bringen", sagt die Monarchin), spricht ebenso wie in der auf dem Schiffsverdeck geführten Unterhaltung über die Seekrankheit der unverfälschte ungeschlachte Laube. Um so wunderlicher kontrastieren mit solchen Platituden die zahlreichen Partien in gebundener Rede, tolle rhapsodische Verse mit dem Rhythmus, aber ohne die Musik der Poesie. Und hier tritt nun so recht die Wahrheit des Schillerschen Ausspruchs zutage, daß der Vers die beste Probe für den Wert und Gehalt der Sprache ist; alles Gewöhnliche scheint ihm doppelt gewöhnlich. Wie paßt das Wort auf den Vers Laubes! Was ihn dazu führte, einen Teil seines Schauspiels zu versifizieren, ist trotzdem klar: er tat es, wo es ihm die Stimmung des Redenden und der Situation zu fordern schien, und fast die ganze zweite Hälfte des Stückes ist metrisch gebunden. Mag es einmal dahin stehen, ob der Autor sich darin nicht bisweilen getäuscht und auch Szenen ganz prosaischen Inhalts in seine unglaublichen Verse gegossen hat; mag die Abwechselung von Vers und Prosa, die ja auch Shakespeare gefallen hat, unbedenklich zugegeben werden — eins aber sollte sich jeder Dramatiker klar machen: wenn nicht der sprachliche Ausdruck selbst, auch in ungebundener Rede, dichterisch ist — die Versmessung macht ihn gewiß nicht dazu.

Dies ist eine Frage von prinzipieller Wichtigkeit. Es ist neuerdings viel wider den Vers im Drama gekämpft worden, und der konsequente Naturalismus tut ihn trotz der Engels- und Heilandsverse in Hauptmanns „Hannele" und der ganzen „Versunkenen Glocke" wohl immer noch halblaut in den Bann. Kein Geringerer als Henrik Ibsen hat ihn in einem der Öffentlichkeit übergebenen Briefe an die Schauspielerin Wolf in Christiania verworfen, und das private Bekenntnis eines deutschen Dichters, der besonders durch die Meininger reichliche Bühnenlorbeeren errungen, ging vor etlichen Jahren dahin: es habe alles seine Zeit, Vers und Prosa, und heutzutage sei die letzte modern. Das eine wie das andre ist eine bedauerliche Verirrung bedeutender Drama-

tiker, die zugleich Poeten sind oder doch jederzeit sein könnten, denn weder hat die Mode, die äußerlichste und oberflächlichste aller Mächte, mit dieser tief innerlichen künstlerischen Frage etwas zu tun, noch ist der Vers so schlechtweg aus dem Drama zu verweisen. Geschähe das, dann würden in zahllosen Fällen den Dramatikern die dichterischen Flügel gebunden und der sprachliche Ausdruck auf das Niveau des Werktags und eben jenes mißverständlichen Realismus hinabsinken, der nicht eine künstlerische Darstellung, sondern höchstens eine platte Photographie der Wirklichkeit ist. Hier liegt auch der eigentliche Kern dieser Streitfrage. Sie sollte nicht lauten: ob Vers oder Prosa, sondern: wie weit hat sich die Sprache des Dramatikers von der des täglichen Lebens zu entfernen und inwieweit erhebt sie sich über diese? Es bedarf nur eines flüchtigen Hinweises auf Goethes „Egmont", seinen „Clavigo" und seine „Stella", auf Schillers Prosadramen, auf einige neuere deutsche Tragödien, beispielsweise Fitgers „Hexe" und „Von Gottes Gnaden", deren Sprache sich an der Goetheschen gebildet hat, ja, auf die Dramen Ibsens und selbst Hauptmanns, um zu erkennen, daß das Wort in ihnen durchweg, wenn nicht geradezu dichterisch beschwingt, doch über die Niederungen des Tages hinauswächst und daß ohne eine Stilisierung desselben eine Klarlegung des Seelenlebens der dramatischen Personen durch den Dichter selten oder nie möglich ist. Es unterscheidet sich, wenn man von den krassesten Übertreibungen, wie in Hauptmanns von dem Autor inzwischen längst überwundenen Fuselsdrama „Vor Sonnenaufgang" und andren einer öden und verbohrten Prinzipienreiterei zuliebe ähnlich gestalteten Werken absieht, von der Sprache der Wirklichkeit ganz so gründlich wie der Vers in der „Iphigenie", im „Tasso", in der „Stuart" oder der „Jungfrau". Was könnte aber für ein Grund vorliegen, diese dichterische Prosa zuzulassen und den Vers, der nur einen oder einige Schritte zur Idealisierung des Stoffes weitergeht, zu verwerfen? Ist es nicht ganz klar, daß es eine Frage des Sujets und seiner Behandlungsweise ist, ob Vers oder Prosa und *welche* Prosa? Je mehr dem Dichter daran liegt, seine Gestalten in eine höhere Sphäre zu erheben, je mehr er damit auch seines eigenen hohen poetischen Amtes waltet,

der Herzenskündiger seiner Menschen zu sein und dem Ausdruck zu verleihen, was ihnen im Grunde der Seele schlummert, dichterischen Ausdruck — je mehr muß es ihn drängen, diesen Ausdruck auch äußerlich von dem alltäglichen zu unterscheiden — und wie nahe liegt es da, die rhythmische Beflügelung, die auch der dichterischen Prosa innewohnt, noch um ein weniges zu steigern und die Erhebung des Stoffes in die künstlerische Idealwelt durch den Vers noch deutlicher zu markieren. Von welcher entscheidenden Wichtigkeit dieser Schritt werden kann, macht uns die Vergleichung der Goetheschen „Iphigenie" mit ihrer Prosafassung deutlich. In ihr drängte alles nach dem Vers, und erst mit dem Vers erhielt der Wortlaut der Dichtung, der im übrigen fast unverändert blieb, seine unsterbliche Glorie. Gerade die „Iphigenie" hat mir im ersten Bande der „Dramaturgie" Gelegenheit gegeben, mich über das Wesen der dichterischen Sprache im Drama ausführlicher zu verbreiten — und ich darf auf diesen Abschnitt, der der allgemeinsten Zustimmung begegnet ist, vielleicht verweisen. Hier wird es genügen, klarzulegen, daß die Beantwortung der Frage, ob Vers ob Prosa, oder genauer, ob dichterischer Ausdruck oder modifizierte Sprache der Wirklichkeit sich nach dem Stoff und dem Stil des Dramatikers richtet, daß aber der Poet gegen sein eigenes Fleisch wüten würde, der so schlechtweg glaubt, den Vers aus dem Drama verbannen zu können. Es gibt Stoffe, die sich von selbst in eine erhabene Region emporheben. Was wäre „König Lear", was „Romeo" in Prosa? was die „Jungfrau von Orleans"? Und was wäre aus dem Goetheschen „Faust" geworden, wenn der Dichter einen andern Stil für ihn gewählt, wenn er ihn nicht durch den Vers in die höchsten symbolischen Weiten emporgetragen hätte? Hätte nicht das köstliche realistische Leben im Lager Wallensteins seinen dichterischen Zauber und den typischen Charakter verloren, wenn es den Vers eingebüßt hätte? Und steht es im Prinzip mit Ibsens „Brand" anders als mit Goethes „Faust"? Daran hätte der norwegische Dramatiker denken sollen, bevor er dem Vers das unüberlegte Urteil sprach.

Also auf den Stoff und die Absicht der dichterischen Behand-

lung kommt es an. So gewiß es nun Stoffe gibt, die den gehobenen Ausdruck verlangen, so gewiß die Stoffbehandlung des Dichters ihn unter Umständen dazu führen muß, die Sprache über die dürftige Verständigung des Alltagslebens emporzuheben — ebenso gewiß gibt es Stoffe, denen das Prosawort tauglicher ist, und dichterische Fähigkeiten, die sich nicht hoch genug schwingen können, um ein Anrecht auf den Vers geltend machen zu können. Man denke sich einmal Lessings „Minna von Barnhelm" in Versen. Gerade der frische, kräftige Hauch der Wirklichkeit ist es hier, der uns stärkt und wohltut; auf dem Boden der damaligen Gegenwart hat der Dichter mit voller Absicht sein Haus erbaut — würden wir nicht den Halt verlieren, wenn seine Menschen in Versen zu uns gesprochen hätten? wäre ihm die gleiche straffe Charakteristik des Just, des Werner darin auch nur möglich gewesen? Gewiß nicht. Allerdings macht auch Lessing von dem Recht jedes wahren Dichters Gebrauch, wenn er die Sprache poetisch hebt, wo es ihm die Stimmung erheischt, und völlig deckt sich der Ausdruck eines berufenen Dramatikers mit der Wirklichkeit schlechterdings nie, weil die Menschen des Werktags, wie sie gehen und stehen, auf dem Sprachinstrument nun einmal nicht zu spielen vermögen, und weil es, selbst bei der ausschweifendsten Verwendung von Regiebemerkungen für die Darsteller, ohne Sprache nun einmal kein Drama gibt — aber die Prosa gab ihm doch die Möglichkeit, jeden Augenblick in den Ton der Wirklichkeit zurückzufallen, sobald es ihm beliebte und der Charakter der Rolle oder der Szene es erheischte. Das ist auch der Fall mit Schillers „Kabale und Liebe". Die Sprache Schillers nimmt zwar einen weit höheren Flug und berührt sich weit näher mit dem Vers als die Sprache Lessings. Und doch wählte Schiller gewiß das Richtige, als er sich in diesem, in seinem Konflikt ganz der Wirklichkeit angehörigen, bürgerlichen Trauerspiel für die Diktion in Prosa entschied, die ihm die gleiche Freiheit wie Lessing ließ und ohne die wir uns den alten Miller, die Frau, den Präsidenten und den Marschall nicht denken können. Mit Hebbels „Maria Magdalena", mit Ludwigs „Erbförster"

verhält es sich ganz ebenso, nicht anders mit Ibsens Gesellschaftsdramen oder etwa mit Hauptmanns „Einsamen Menschen". Und zwingt hier der Stoff, so zwingt in andren Fällen die Begabung des Dramatikers — oder mit welchem Recht könnte die Prosa Ifflands zum Vers umgeschmiedet werden? Ohne dichterische Haltung ist dieser ein Unding und die skandierte Nüchternheit, in der sich nicht der leiseste dichterische Odem regt, ein Widerspruch mit sich selbst. Nur die dichterische Seele des Dramas hat ein Anrecht auf die dichterische Form.

Nun gibt es zwar, wie es in Prosadramen dichterische Partien gibt und geben kann, auch in Verstragödien prosaische Teile, die die gebundene Rede nicht erfordern und die wir uns zum mindesten ebensogut ungebunden vorstellen könnten. Wenn Lord Burleigh sich mit Maria von Schottland über die Berechtigung der Königin von England streitet, die Gegnerin vor ein britisches Gericht zu stellen, oder wenn Wallenstein mit dem schwedischen Oberst über die Bedingungen verhandelt, unter denen das schwedische Heer sich mit dem seinen verbinden könnte, dann sind das sehr reale, sehr konkrete, sehr nüchterne Dinge, die mit der Poesie im Grunde gar nichts zu tun haben. Nun hat es Schiller aber gerade in diesen Partien so meisterhaft verstanden, die Sprache zu lockern, sie gelegentlich der Prosa zu nähern und ihr jeden bildnerischen Schmuck zu nehmen, daß wir ihm recht geben müssen, wenn er nicht, durch den Stoff verleitet, die betreffenden Szenen, wie es ja an sich denkbar gewesen wäre, in Prosa ausgeführt hat. Schon sein Stilgefühl, das immer auf das Ganze gerichtet ist und Vers und Prosa nebeneinander nicht vertragen haben würde, hielt ihn davon zurück. Hatte es ihm für die Grundstimmung der „Stuart" und des „Wallenstein" gut geschienen, die Dramen im Blankvers auszuführen und uns mit dieser Erhöhung des Ausdrucks auf die Zinne zu stellen, von der wir die Geschicke der Völker und Fürsten in großen, erhabenen, typischen Linien sich vollziehen sehen, dann verstand es sich für ihn von selbst, diese Stimmung nicht plötzlich durch ein ganz andres Mittel des Ausdrucks zu unterbrechen, das nur Shakespeares Meisterhände bei dem geringeren Stilgefühl, aber der ungleich stärkeren und reicheren

Charakterisierungsgabe dieses Genius für die Ganzheit seiner Dichtungen gebrauchen durften. Und dann besaß ja Schiller die Kunst aller großen Poeten, auch das Trockenste zu beleben, jedwedes Ding sinnlich anzuschauen, und es auf dem steinigsten Boden sprossen und blühen zu lassen. Auch unter der grauen Asche jener Staatsverhandlungen knistern die Funken der Leidenschaft und des dichterischen Lebens. Das Starre regt sich ihm, das Tote wandelt. „Von Menschen wimmelnd wächst der Bau" seines Amphitheaters in den „Kranichen des Ibykus"; der Schoß der Erde „sendet den Menschen seine Schätze herauf" (in „Pompeji und Herculanum"); „des Hercules Stadt baut sich aufs neue"; Akrokorinth „winkt auf hohem Bergesrücken" und dem Götterfreund „schenkt" Apoll der Lieder süßen Mund. Was sagt dagegen ein Dichter, der keiner ist, August Wilhelm Schlegel in seiner Ballade „Arion"? „Arion war der Töne Meister." Das ist die bare, platte Sachlichkeit, die echte Prosa.

Nicht anders steht es mit Laube. Er hat im „Monaldeschi" wohl ein dunkles Gefühl für das Verhältnis von Vers und Prosa verraten, aber da ihm der dichterische Genius versagt geblieben, nützt ihm alle Versifikation nichts. Ja, sie deckt seine poesielose Art erst recht auf und legt es ihm nahe, daß er den Prosaboden nie hätte verlassen sollen. Und so geht es zahllosen Jambendichtern. Sie glauben Poeten zu sein, wenn sie ihre trockne Sprache nach metrischen Gesetzen messen und korrekte Fünffüßer schreiben, und was erreichen sie? Nicht auf dem geflügelten Roß schwingen sie sich mit ihren Versen in die Lüfte — sie haben nur einer Mähre Stelzen untergebunden. Diesen, ja, diesen sollte der Vers, wenn es nur ginge, verboten werden. Aber noch einmal: man verwechsle solche Mißbräuche nicht mit dem uralten Poetenrecht, „in Zungen" zu reden, eine andere Sprache als wir notbedrängten, im Fron des Tages keuchenden Menschenkinder! man vertausche die poetische Wahrheit nicht mit der ordinären Wirklichkeit und man verteidige die Dichter, die dem Vers so kurzweg glauben den Todesstoß versetzen zu können, gegen sich selbst! die Dichter wohlverstanden!

Bei dem „Monaldeschi" ist länger verweilt worden, als es

das Stück um seiner selbst und seiner Wirkung willen verdient (denn es ist von den Bühnen längst verschwunden) — aber als der erste beachtenswerte Wurf des Verfassers auf dramatischem Gebiet mußte es lehrreich sein. Das Kernholz des Talents zeigt sich in solchen Erstlingswerken immer, wie ungehobelt es auch noch sei, Fehler und Schwächen treten deutlich in ihnen zutage — und was ist das Ergebnis bei Laube? Ein Dichter ist er nicht. Er will eine Charaktertragödie schaffen und zwei interessant geartete Naturen an ihrer Individualität zugrunde gehen lassen — und es zeigt sich, daß sie keine dramatischen Charaktere, geschweige denn Helden sind. Wohl aber verrät er einen guten Blick für gewisse Exzentrizitäten seiner Menschen, und was ihm in der Zeichnung des Abenteurertums Monaldeschis und der Königin gelingt, gelingt ihm nicht minder glücklich in den chargierten Nebenfiguren, besonders in einer, dem Hofmann von der Schnure. Und dabei ist es in Zukunft auch geblieben: weder ein großer Poet noch ein echter aus dem Innersten seiner Geschöpfe heraus gestaltender Dramatiker wurde der Laube des „Monaldeschi", wohl aber gelang ihm eine Reihe genrehafter oder stark überladener Figuren, und was er in seiner bizarren Abenteurer-Tragödie noch nicht besaß, das eignete er sich bald mit überraschender Schnelligkeit an, jene sichere Orientierung auf dem Podium, jene zuverlässige Technik, die auch seinen schwächsten Leistungen einen gewissen Theatererfolg verschaffte. Dieser Umstand ist wirklich bemerkenswert und spricht für die Schmiegsamkeit und Frische seiner Begabung. Nachdem er sich, jugendlich unreif, mit der dramatischen Muse verbündet, aber nur um sich alsbald wieder von ihr loszusagen und sich in den breitesten Strom des Journalistentums zu stürzen; nachdem sich sein Tätigkeitsdrang in den dreißiger Jahren in zahllosen Bänden überkollert, und nur eine Laune es war, die ihn dem Theater wieder zuführte, eine jungdeutsche Laune — da machte er es darin zwar wie Gutzkow, der sich ebenfalls in allen Sätteln zurechtzufinden wußte, nur unterschied er sich von seinem Genossen wie in so vielem andern auch darin, daß er der neuen Fahne länger als jener getreu blieb und unter ihr die größten Ehren erntete, die ein „praktischer Bühnenmann"

in unsren Tagen bis zum Auftreten der Meininger überhaupt errungen. Seine großen Feldherrngaben machten ihn zu einem gefeierten Regisseur und Direktor, sein dramaturgisches Urteil kam in den Ruf der Unfehlbarkeit, und von seiner Technik glaubten, wie gesagt, alle neueren Dramatiker lernen zu können.

Was waren denn nun die Mittel, mit denen er siegte? Zunächst bleibt er auf der Bühne Lessings und Schillers. Er wußte sehr wohl, daß mit der Illusion der äußren Szene, die die moderne Bühne sowohl von der Shakespeareschen wie von der des strengen Einheitendramas der Franzosen unterscheidet, auch das Gesetz gegeben war, dieselbe nicht zu oft und, wenn es vermeidbar ist, nicht innerhalb des Aktes wechseln zu lassen. Die Gesetze der „Emilia", der „Minna" sind auch die seinen, und gebieterisch weist er eine Szenenkomposition wie die des Kleistschen „Kätchen" von sich. Dabei erfindet er mit gutem Geschick besonders in dem in dieser Beziehung schwierigsten, dem ersten Akt seiner Dramen, einen Raum, der die Parteien des Stückes zwangslos versammelt und den er oft (wie im „Struensee") mit großer Sorgfalt bis ins Detail beschreibt. Daß dabei auch Gesuchtheiten und Unmöglichkeiten vorkommen, ist fast selbstverständlich, aber es ist hier auch nur vom Theatralischen die Rede, und diesem ist die feste Technik, die er nach dem ersten Experimentieren auf der Bühne stets verfolgt, immer zum Vorteil ausgeschlagen. Neu ist dieselbe ja nicht. Unsren klassischen Dichtern sind Kleist im „Prinzen von Homburg", Grillparzer, Hebbel, Ludwig darin gefolgt — aber mit größerer Besonnenheit hat sie sich kaum jemand zunutze gemacht, als Laube.

So klar er die Szene überschaut und so genau er jedes Möbel und jedes Requisit auf der Bühne beschreibt und plaziert, so deutlich sieht er auch die Theaterfiguren in der Lampenbeleuchtung des Abends, kostümiert und geschminkt vor sich. Mit seinem scharfen Blick verfolgt er sie von ihrem ersten Auftreten an auf Schritt und Tritt, schreibt ihnen oft auf Zoll und Linie den Weg vor, den sie auf der Bühne zurückzulegen haben, gibt ihnen ihre Stellung, ihre Armbewegung, ihre Mimik an, kurz läßt ihnen selbst aus eigener Freiheit nichts mehr zu tun übrig.

Sie als Menschen zu sehen, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, gleichsam ohne Kleider und Falten — dazu ist er nicht schöpferischer Poet genug — aber die Helligkeit seines Anschauens, soweit es ihr Theaterleben und -Wandeln auf dem Podium betrifft, rühmt den sichren Bühnenpraktiker, der auf das Jota genau weiß, was er will. Das trifft auch auf seine „Charaktere" und die Art zu, wie er sie sich selbst oder durch andre exponieren läßt. Von der Konfusion des „Monaldeschi" verrät der spätere Laube nichts mehr, und Gutzkowsches Dämmerlicht ist ihm gänzlich fern. Ein jeder kann nur so und nicht anders aufgefaßt werden, und bei einigen ist von einer Auffassung gar keine Rede: so bei den meisten seiner Helden, die mehr Affekte, große Worte, Phrasen oder Prinzipien, mehr Rollen als Menschen sind, und fast bei allen seinen Frauen. Aber auch diesen weiß er irgend eine wohlfeile Bühnenwirkung immer zu sichern, und wenn Gutzkow ihnen die barocksten Phantastereien in den Mund legt, dann scheut Laube sich vor den banalsten Gemeinplätzen nicht. Wenn Essex und die Rutland mit den Worten: „Auf Wiedersehn in einer bessern Welt" Abschied für immer nehmen, dann schluchzt das ganze Parterre, und wenn die entsetzliche Doris Ritter, dies wandernde, sentimentale Stammbuch, am Schluß des drittes Aktes des „Prinzen Friedrich", angesichts des tyrannischen Königs, der sie zum Staupenschlag verurteilt hat, ausruft: „Es gibt ein Ideal" und Friedrich, der große Friedrich, einfällt: „Am Thron und in der Hütte", dann findet auch diese Plattheit begeisterte Hände. Aufgewogen werden sie immerhin durch seine trefflich beobachteten Sonderlinge, die mehr in ihm als nur den guten Techniker ehren, und durch einige nicht minder gelungene, mit guter Laune überzeichnete Lustspielfiguren: der Fürst Schuisky in der sonst ganz unerträglichen Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius" gehört zu jenen, eine mit ethnologischem Sinn meisterhaft entworfene Figur, auch der kranke dänische König Christian, eine der besten Bühnengestalten Laubes; und in der Komödie loben der Abbé im „Rococo" und der prächtige Lord Adolphus Waterford in dem „Statthalter von Bengalen" den erfahrenen Bildner.

Und so scharf Laube seine Theaterfiguren sieht, so deutlich hört er sie auch, nicht nur im Ausdruck, auch im Stärkegrad ihrer Stimme. Das ist ein beständiges Vorschreiben vom piano durch alle Schattierungen bis zum fortissimo. Da heißt es „leise", „halblaut", „matt anfangend und erst allmählich steigend", und so weiter in unabläßiger Begleitung, woran in solcher Ausführlichkeit kein anderer Dramatiker denkt. Da wird vor jedem Wort eines gekrönten Hauptes eine „Pause" und während desselben „große Stille" angeordnet, kurz, Laube, der unmusikalische Laube, erweist sich als ein großer Kenner und Berechner des tonischen Elements und seiner Wichtigkeit in einer theatralischen Aufführung. Fast immer verwendet er es ganz äußerlich. Wenn er z. B. das Gefühl hat, eine Rede sei zu lang und müsse, um der szenischen Lebendigkeit willen, unterbrochen werden, dann läßt er einige oder alle auf der Bühne befindlichen Personen sie durch Zwischenrufe teilen, erst zu zweien, dann zu dreien, zu vieren, fünfen, je nachdem es die äußere Steigerung und der akustische Sinn seines Erachtens an der betreffenden Stelle erfordert. In der Regel rufen sie unisono ein einziges Wort, „Graf!" (wie die langweiligen Lords im „Essex") oder „Majestät!" oder was nun sonst, und dabei ist es drollig genug zu beobachten, wie es dem Autor gar nicht darauf ankommt, ob die rufenden Personen an dem Verlauf einer Szene wirklich so sehr interessiert sind, daß solche Schreiereien natürlich wären. So unterstützt der General Grumbkow im „Prinz Friedrich" ganz gegen seine Natur das Lautensemble im vierten und fünften Akt und neben Marfa und Axinia schreit auch eine ganz indifferente Nonne, die Klostergefährtin der Zarewna, Olga, die an den theatralischen Vorgängen nicht im geringsten beteiligt ist, einige Male mit den anderen „Demetrius!", nur weil diesem Zusammenklang von Frauenstimmen für den Dichter eine erregende Wirkung innezuwohnen schien, um die es ihm zu tun war. Dazu kommen noch alle möglichen Instrumentalgeräusche, die sich merkwürdigerweise schon in seinem „Gustav Adolf" laut machten, Glocken, Trommeln, Pfeifen, Hörner, Peitschengeknall, Märsche, Gesänge, die auf das geschickteste hinter der Szene mitspielen und die Spannung im

Hörer durch weise Verteilung steigern. Ist man einmal auf diese technischen Hilfen aufmerksam geworden, dann verfangen sie nicht mehr, man bleibt kühl bei ihnen und lacht schließlich über sie — aber die jungen Talente brauchen darum doch nicht zu denken, daß das Mittel, da man es kennt, nun auch ohne Schwierigkeit nachzuahmen sei. Ohne Zweifel läßt sich Geräusch und Ton viel poetischer und dramatischer als bei Laube aus dem Stoffe selbst herleiten. Der Schuß hinter der Szene im dritten Akt der „Ahnfrau" während des Gebets der Berta, die Turmglocke in Byrons sonst undramatischem und untheatralischem „Marino Faliero" sind solche dramatischen Meisterklänge, und die ergreifendste poetische Wirkung übt das Geläut der Friedensglocken im ersten Akt der Fitgerschen „Hexe". Solche Höhepunkte finden sich bei Laube nirgends. Aber er hat seine Mittel, wie äußerlich immer, doch mit einem gewissen Takt verwandt, der nicht erlernbar ist. Ein angeborener Sinn lehrte ihn sie im richtigen Moment zur Erzielung des Theatereffekts gebrauchen, und dieser bleibt bei den Unvorbereiteten fast nie aus.

Wichtiger ist noch die kluge Art, mit welcher er das Material für die dramatische Handlung zurüstet, und seine Expositionen besonders sind von einer rühmenswerten Klarheit und Vollständigkeit. Ist man bei ihm am Schlusse eines ersten Aktes angelangt, dann kennt man nicht nur alle Motive und Mittel, die er für die Folge gebraucht, ganz genau, sondern man ahnt auch sogleich die Wendung, die das Drama nehmen wird: eine Ahnung, die Laube in der Schlußszene des Aktes prägnant zusammen zu fassen und dadurch zur Gewißheit zu steigern liebt. Und so ist es richtig, denn nicht in der Überraschung, sondern in der Erfüllung der Erwartung liegt das Geheimnis der theatralischen Wirkung. Der Ring, an welchem das Geschick des Grafen Essex schwebt, wird schon in der ersten Szene der Tragödie zwischen Cecil und der Lady Nottingham erwähnt, und schon im ersten Akt des „Prinzen Friedrich" erscheint die Schrift, welche die Versöhnung des Kronprinzen mit seinem Vater im fünften herbeiführt. Spiel und Widerspiel kündigen sich in deutlichen Zügen an, und weder im „Essex" noch im „Struensee" noch im „Mon-

trose" erscheint uns der Ausgang zweifelhaft. Wenn die Nachricht kommt, der Günstling der Elisabeth habe seinen Posten in Irland verlassen und sei in London, und seine Feinde jubeln: „Jetzt ist er verloren", „Ja, das ist er" — dann vermag der leise Seufzer der Lady Rutland „Schütz' uns Gott" unsre Sorge nicht zu entkräften, und das Ende gibt unsrer Ahnung recht. Ebenso trefflich fängt der Schluß des Expositionsaktes des „Struensee" das Kommende in einer sinnbildlichen Situation auf: die vom Pöbel insultierte Königin erscheint, kaum aus einer Ohnmacht zu sich gekommen, auf ihre Hofdamen gestützt, totenbleich im königlichen Schlosse. „Sie lebt!" jubelt der Held, der Hof antwortet auf seinen Ruf mit lautloser Stille, aber der König sagt: „Sie lebt trotz Struensee! — Struensee hat zu verantworten, was ihr begegnet ist". Und nicht minder fühlbar wird uns das Los, welches den Helden erwartet, im „Montrose", dessen erster Akt die Voraussetzungen der Handlung und das Naturell des Helden (seine plötzliche „Berserkerwut") wiederum auf das erschöpfendste darlegt: mit Cromwells Erscheinen auf dem Schlosse Corbiesdale scheint sich uns das Netz über dem Haupte des Helden zusammenzuziehen. Und doch führt Laube uns das sogenannte „erregende Moment" und den Anfang der „Steigerung" nicht schon so übertrieben derb vor Augen, daß er uns um die unerläßliche Spannung bringt. Wir ahnen, wir erwarten, aber wir erwarten die Folgen nicht wie das Resultat eines Rechenexempels; immer bleibt uns doch die Sorge wach: was wird kommen? wie wird es enden? Durch diese Gefahren, den ersten Anstoß zur Kollision des Helden deutlich und zwar so zu geben, daß seine Folgen unvermeidlich sind, und uns dennoch nicht um den Reiz der Erwartung zu bringen, durch diese Scylla und Charybdis hat Laube sein Schiff fast immer wie der kaltblütigste und klügste der Kapitäne gelenkt. Dabei ist ihm auch über die Methode seiner Exposition nur Gutes zu sagen. Wenn es den Wert einer guten Vorbereitung der Handlung ausmacht, alle Exposition in Aktion umzusetzen, dann kann Laube sich rühmen, das Beste in dieser Kunst geleistet zu haben. Man erzählt bei ihm nicht nur, um das Publikum über die dramatischen Voraussetzungen aufzu-

klären, wie es die Lustspielfiguren bei Benedix, wie es sogar viele Personen der in technischer Beziehung so maßlos gepriesenen Franzosen, oder (um ein schlechtes klassisches Beispiel anzuführen) die Edelleute in Shakespeares „Cymbelin" tun — nein, die Charaktere legen sich in seiner Exposition immer schon selbst dar und, wo es nur geht, da ist diese selbst schon Handlung. Da seine Kraft nun aber zu den ganz einfachen, großen, typischen Konflikten der Menschennatur nicht entfernt hinanreicht und sein dichterisches Vermögen gleich Null ist, da seine Stoffe vielmehr stets mit komplizierten sozialen, staatlichen, literarischen Bedingungen rechnen, so fehlt ihm zwar die Fähigkeit, Expositionen zu schaffen, die uns so kühn mit einem Schlage in die Situation führen, wie es die Einleitungen des „Romeo", des „Macbeth", des „Wilhelm Tell" tun — aber wenn er ein reiches Erzählungsdetail zum Verständnis seiner Intrigen (wie im „Essex" und „Struensee") nicht entbehren kann, dann weiß er mit ihm doch sehr geschickt immer auch die Handlung in Bewegung zu setzen, und man kann ihm nicht vorwerfen, daß er dabei nach einer Schablone verführe. Cecil und Nottingham exponieren sich und das Drama ganz anders als Guldberg und Graf Rantzau, und die Expositionen der (im übrigen fürchterlichen) „Karlsschüler", des „Statthalters", des „Prinzen Friedrich" und der Literaturkomödie „Gottsched und Gellert" weichen wieder gründlich von diesen ab. Sie führen uns samt und sonders auf gute Art auf dem Wege einer Aktion in das Drama und tragen erst nach und nach das geschickt verstreute, sagen wir wissenschaftliche Material zu seinem Verständnis zusammen. Und so klug und planvoll er beginnt, so klug spinnt er die Handlung weiter. Mit Geschick weiß er den „Höhepunkt" von dem sogenannten „tragischen Moment" zu trennen, und da er dies fast immer in den gefährlichen Akt der fallenden Handlung, den vierten, verlegt, für den er sich überdies irgend ein bis dahin zwar angedeutetes, aber zurückgestelltes Motiv zur Ausnutzung aufzusparen pflegt, so ist dieser Akt bei ihm in der Regel der effektvollste. Im vierten Akt des „Montrose" enthüllt Cromwell dem schwarzen Markgrafen das Geheimnis, daß er auch einmal auf dem Wege gewesen sei, Royalist zu werden, und

daß Karl Stuart ihn und die Seinen verraten habe, im vierten Akt des „Essex" erfährt die Königin die heimliche Vermählung ihres Günstlings mit Lady Anna.

Daß der Dramatiker von diesen Kunstgriffen zum Heil der Bühnenwirkung Nutzen ziehen könne, steht außer Zweifel, und ich möchte jedes Genie verpflichten, ehe es sich auf das Podium wagt, der Laubeschen Technik ein aufmerksames Studium zu schenken. Aber doch nur, um sich nicht um berechtigte Wirkungen zu bringen, auf die der Augenblickscharakter einer theatralischen Aufführung naturgemäß rechnet. Denn wenn man Laubes kluge Ökonomie auch loben muß — die wahren dramatischen Meister haben es doch stets verschmäht, irgend ein Mittel in Reserve zu stellen, um, wenn die Handlung zusammenzusinken droht, es als Stütze und Hebel hervorzuholen. Bei ihnen sind alle Vorbedingungen des Dramas von vornherein zusammengefaßt, und aus dem einen Quell ergießt sich nun ununterbrochen stromgleich die Handlung: im „Hamlet", „Macbeth", „Romeo", „Lear", in „Kabale und Liebe", der „Maria Stuart"; da bedarf es weder des Hinzutritts neuer Motive noch neuer Personen, um die Katastrophe herbeizuführen. Nun könnte sich zwar Laube auf Lessing berufen und nicht ohne Grund behaupten, daß seine aufgesparten Motive mit den neuen Personen im vierten Akt der „Emilia" und der „Minna" Ähnlichkeit haben — aber daraus würde sich nur ein neues Argument gegen die unbedingte Notwendigkeit der Fünfzahl der Akte herleiten lassen und die Behauptung, daß dieselbe lediglich Frage der Ergiebigkeit des Stoffes und seiner Disposition durch den Dichter ist, an Beweiskraft gewinnen, worüber an anderer Stelle ausführlicher geredet ist (pag. 50 u. f.). Immer aber bestätigt uns Laube, daß auch die größte Kenntnis der Theatereffekte nicht ausreicht, ein gutes Drama zu schaffen, das auch außerhalb der Bühne stichhaltig bleibt, das uns nicht nur durch äußere Wirkungen, sondern durch die Macht eines inneren Gesetzes mit Notwendigkeit in seinen Bann zwingt.

Denn man lasse einmal seine Lust- und Schauspiele mit versöhnlichem Ausgang bei Seite, und halte sich an seine Tragödien. Wie schlagend beweist da sogleich der „Demetrius", daß es ihm

trotz alles dessen, was er seit dem „Monaldeschi“ gelernt, schlechthin unmöglich ist, aus den Charakteren selbst den dramatischen und tragischen Fall herzuleiten! Dabei bleibe eine unbillige Vergleichung seines trocknen Talents mit dem Genius Schillers ganz fort! Aber dieser hatte doch die Linien seiner Tragödie genau vorgezeichnet! Warum anders wich Laube von ihnen ab, als weil er sich auf ihrer Höhe nicht zu halten vermochte? Aus dem kühnen Cäsarenjüngling des herrlichen Torso wird bei ihm ein schwächlicher Salbader, der weit entfernt, jeden Blutstropfen für die Krone verspritzen zu wollen, nichts als der Sklave seiner Legitimitätsidee ist: ein bigotter Moralist, der es ganz in der Ordnung findet, daß er den Tod erleidet, „weil er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen“. Welch ein Todesgrund! Also nicht seinem Charakter, seinem Blut, seinen Leidenschaften — einem dummen Prinzip fällt er zum Opfer. Nicht sein eigener Wille — eine äußerliche, plumpe, mechanische Macht ist der tragische Faktor! Mit besserer dramatischer Begründung fällt Graf Struensee als das Opfer seiner staatsmännischen Irrtümer, seines übermütigen und leichtsinnigen Naturells, aber so wenig frei entwickelt sich doch auch hier aus seinem Handeln sein Untergang, daß es vielmehr einer unausgesetzten kleinlichen Konspiration seiner Gegner: eines Stockdänen, der alle Deutschen haßt, eines beleidigten Adligen und eines eifersüchtigen Weibes bedarf, um ihn zu Fall zu bringen — Machinationen, die in ihrer Kleinlichkeit die tragische Stimmung, wenn sie je aufkommen will, sogleich wieder zerstören. Und doch enthält dies Drama die besten Ansätze zu einem guten Trauerspiel; es ist voll realistischer Züge und geht auch in der Sprache der Neigung zur geistreichen Konversation und zum Theoretisieren, die den Jungdeutschen nun einmal eigen ist, besser und entschlossener als sonst aus dem Wege.

Aber der „Graf Essex“? Ja, das ist allerdings ein dramatischer Stoff, aus dem ein wohlgebautes Theaterstück geformt ist. Aber das ist nicht sowohl Laubes Verdienst als das Verdienst der zahllosen Essexdichter vor ihm. Nun muß man dem Dichter ja wohl glauben, daß er (wie er in einer Einleitung zum achten Bande seiner Werke, Leipzig 1856, pag. XXXIII., versichert)

die überreiche Literatur des Stoffes erst nach Abfassung seines Stückes kennen gelernt hat. Oder müßte man nicht? Es ist heute nur in Vergessenheit geraten, daß Laube in dem Ruf stand, fremdes literarisches Eigentum rücksichtslos auszubeuten, und dieser böse Leumund gründete sich auf Tatsachen. Dingelstedt kommt in seiner Korrespondenz mit Münch-Bellinghausen darauf zu sprechen — das Grillparzer-Jahrbuch hat sie im achten Bande abgedruckt. Da hören wir von dem haarsträubenden Plagiat, das Laube an Rosenkranz begangen (S. 157), und von Dingelstedts Vermutung, daß auch der Verdacht nicht ungegründet sei, Laube habe ein Schauspiel „Liebe und Staatskunst" von Carl Ludwig Werther für seinen „Essex" verwertet. Vielleicht. Wäre dem aber auch nicht so (und ich vermag nicht zu kontrollieren, ob Laube auch in dieser Sache „keineswegs rein dasteht" wie Dingelstedt sagt), wären ihm etwa auch die Dramen von Calprenède, Boyer, dem jüngeren Corneille, und die englischen Bearbeitungen, von denen Lessing im 54sten und den folgenden Stücken seiner „Hamburgischen Dramaturgie" redet, unbekannt geblieben, so mußte er doch wenigstens eins kennen: die Erzählung, die Lessing von dem Banksschen Drama gibt, denn diesem ist er in der Disposition des Stoffes fast buchstäblich gefolgt. Wir finden bei Banks wie bei Laube die Intrigen der Gegner, Burleighs, Raleighs und der von Essex einst verschmähten Nottingham, wir hören von seiner Abordnung als Generalissimus gegen den irischen Rebellen Tyrone, von dem Vorsatz der Lords, ihn des Hochverrats anzuklagen, von Southamptons Fürsprache — alles im ersten Akte, und nur das „erregende Moment", Essex' Erscheinen in London, findet sich bei Laube zum Vorteil der Wirkung schon an den Schluß desselben verlegt. Banks bringt es erst im zweiten Akt. Aber er bringt dort im übrigen auch fast ganz dasselbe, was Laube uns beschert: wohl nicht die Szenen in Essexhouse, die episodischer Natur sind, aber doch alles, was zur Haupthandlung gehört, insbesondre also den ungnädigen Empfang des Helden durch die Königin, und ihre Forderung, den Kommandostab in die Hände ihrer Minister, seiner Feinde, zu legen. Der dritte Akt enthält hier wie dort

die dreiste Selbstrechtfertigung des verwöhnten Günstlings und die berühmte Ohrfeige, der vierte den angeblichen oder wirklichen Aufstand des Beleidigten gegen Elisabeth, sein Unterliegen und die Entdeckung seiner heimlichen Vermählung, der fünfte des Essex Verurteilung und das Spiel mit dem Ringe, den der Held bei Banks erst im vierten Akt aus den Händen der in ihren Gefühlen immer noch schwankenden Königin empfängt. Laube hat ihn geschickter verwendet und dafür vermutlich Lessing dankbar zu sein. Denn dieser bemerkt sehr richtig, daß Elisabeth ihrem Geliebten ein solches Treuzeichen nur zu einer Zeit gegeben haben könne, als sie völlig herzeinig mit ihm gewesen, also lange vor dem Beginn des Dramas; daß sie es vergessen und daß es ihr nun plötzlich, unerwartet, vor die Augen kommen müsse, ein Symbol der alten Liebe und ein stummer Hilferuf um Rettung aus höchster Not. Auch darin verläßt Laube die Pfade seines Vorgängers, daß er die ränkevolle Nottingham bußfertig werden läßt, ehe sie den Helden zu Falle gebracht. Bei Banks überbringt sie, innerlich unverwandelt, der Königin den Ring, ohne seine Bedeutung zu kennen — bei Laube ist sie es, die sich das Juwel von dem Helden übergeben läßt, um sein verfallenes Leben damit zu retten. In beiden Fällen kommt der gute Wille zu spät. Denn als die Bankssche Elisabeth die Vollstreckung des Urteils untersagen will, haben Cecil und Raleigh das Richtschwert eilfertig schon fallen lassen, und als die Laubesche Nottingham aus dem Tower verlangt, um der jungfräulichen Königin das Gnadenpfand zu bringen, sorgen ihr Gemahl und sein Bastardsohn dafür, daß die Gefängnispforten verschlossen bleiben und die Exekution ihren Gang geht. Das ist die einzige bedeutendere Abweichung zwischen Laube und Banks, und auch diese kann ich, da sich ihre psychologische Wirkung nur auf eine Nebenperson, die Lady, erstreckt, nicht für wesentlich halten. Denn daß Essex ernstlich um Gnade flehen durfte, verbot sich ohnehin von selbst.

Damit ist im Grunde alles gegeben, was der Tragödie zur Wirkung verhelfen mußte, wenn Laube den Stoff in seiner klugen Weise behandelte, und das hat er natürlich getan. Immer zu rechter Zeit stellt sich ein Lärmen, ein Getöse, ein zwei-, drei-

oder vierstimmiger Ruf ein; ritterliches Pathos, Sentimentalität, Spott, Scherz und Ernst wechseln für die theatralische Stimmung so günstig wie möglich, und zu rechter Zeit fehlt es auch an einem jener Botenberichte nicht, die Laube den Schillerschen Meisterstücken „Wir standen eines Überfalls gewärtig", „Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht", „Der Kaiser ritt herab vom Stein zu Baden" nachgebildet hat (Raleighs Meldung von der Schlacht in den Straßen Londons). Mit scharfem Bühnenblick ist wieder jede Figur und jede Situation angeschaut, so daß der gewöhnliche Effekt niemals versagen kann, und in einigen Nebenfiguren wird auch wohl aus der bloßen „Rolle" ein Charakter. Der alte Sir James Ralph und Essex' furchtsamer Haushofmeister Jonathan sind gar wohl gelungen, und auch in den Adern der Königin fließen einige, aber auch nur einige, Tropfen echten und rechten Menschenbluts. Das offenbart sich vor allem da, wo sie mit ihrem mannweiblichen, derben Wesen, dessen Darstellung dem bündigen Naturell Laubes erreichbar war, sich zu kordialem Geplauder herabläßt (in den Gesprächen mit Ralph), oder, ganz außer sich gesetzt, mit ihrer dürren, schwung- und glaubenlosen Philosophie energisch herausplatzt. Da, wo aller Schimmer der Hoheit, aller ideale Trug sie verläßt, in dem Eingeständnis des plattesten Egoismus ist sie eine zwar ganz unkönigliche, aber doch plausible Natur. „Betrügerisches Volk!" redet sie den Helden und die arme Rutland an, und als diese von Elisabeths „Zorn" redet, lacht die Herrscherin auf:

„Mein Zorn? Als ob
Die Welt verdiente, daß man zornig würde!
Verachtung, Ekel gärt in meiner Seele,
Verachtung all der Phrasen, welche Tugend,
Uneigennützigkeit und zarte Regungen
Dem Menschenpack andichten."

Menschenpack! Das ist nicht sehr poetisch, aber es ist zum mindesten deutlich, und diese ungeschminkte Ehrlichkeit ist mehr wert als Essex' große Worte und die gekünstelte Naivetät und der noch gekünsteltere Wahnsinn der Rutland, wider die der Schatten der Ophelia zum Himmel schreit.

Das ist aber auch alles, und eine schärfere Prüfung auf den dramatischen Zusammenhang und die tragische Kollision des Helden besteht auch dies früher vielgerühmte und vielgegebene Drama nicht. In Rücksicht auf seine Struktur ist ein Punkt bei Banks wie bei Laube gleich bedenklich. Essex tritt im zweiten Akt vor das Auge der Königin — sie ignoriert ihn, läßt ihn knieen und geht davon: eine Beleidigung, so schwer, daß sie einen Mann in Harnisch bringen muß. Diese Folge trifft auch ein. Essex sagt sich mit Laubescher Nüchternheit:

„Verachtung dulden
Zwingt ja zunächst sich selber zu verachten",

und verschwört sich dann:

„Dies oder das: Erbärmlich leben oder
Gefürchtet leben, und, wenn's sein muß, sterben."

Was entsteht aber daraus? Zunächst nur dies: er kommt im dritten Akt noch einmal nach Westminster, jetzt mit ritterlichem Gefolge, holt die Rechtfertigung nach, die ihm im zweiten Akt abgeschnitten, und erhält nun den Backenstreich. Das ist doch nur eine verstärkte Wiederholung des Auftritts im zweiten Akt. Warum also der Aufenthalt dort? Einer dieser beiden Akte bei Licht besehen überflüssig, und einen Diskurs einfach dadurch zu verhindern, daß man die Bühne verläßt, ist ein sehr anfechtbares Mittel. Dann hätte man es freilich leicht, fünfaktige Tragödien zu schreiben! Es stand ja nichts im Wege, daß Essex schon im zweiten Akt alles sagte, was er auf dem Herzen hatte, und daß Elisabeth ihm dieselbe Antwort mit dem Kommandostab gab. Wozu also der Aufschub, wenn nicht im Interesse der Zahl von fünf Akten? Der dritte würde dann den Aufstand des Helden, der vierte und letzte seinen Tod gebracht haben. Das wäre eine natürliche, schrittweise Entwicklung gewesen.

Aber auch des Helden Verstrickung und sein Untergang gibt noch zu denken. Zwar sterben mußte er nach dem, was er gewagt, auf alle Fälle, aber der Grund ist doch ein lediglich äußerer, er liegt nicht in seinem Gemüt selbst. Essex ist sorglos und selbstbewußt, aber daß die gegen ihn gerichteten Anklagen falsch sind, unterliegt keinem Zweifel. Seinem Freunde Sout-

hampton sagt er ganz unverblümt, er sei nicht gekommen um den Herrn zu spielen, und seinem jungen Weibe verspricht er, sich von allem Flitter zu lösen und den Heeresfürst und Großstallmeister „wie ein verbrauchtes Kleid abzustreifen". Nun widerfährt ihm der grobe Schimpf. Natürlich setzt er sich zur Wehre; er muß es, sonst wäre er kein Mann — und gegen diesen Vorwurf ist Robert Essex gestählt. Die Königin hat ihn öffentlich geohrfeigt — öffentlich muß er ihr darauf Antwort geben. Der Student, der Offizier fordert den Beleidiger zum Duell — der Vizekönig von Irland konnte der Königin von England nur mit Rebellion gegenübertreten. Es ist ein Aufruhr, dessen letzter Grund ein Mißverständnis ist — aber es versteht sich, daß Essex' Haupt, nachdem er gescheitert, nicht auf seinen Schultern bleiben kann. Aber so wenig es tragisch ist, daß dem Duellanten nach den Zweikampfgesetzen sein Recht wird, so wenig ist es tragisch, daß man den Peer von England für die Rache, die er nimmt, köpft. Er wurde gezwungen und hat im innersten Grunde des Herzens nichts von dem gewollt, was ihn in den Augen des Hofes und der Monarchin verklagt. Das beweist auch seine Haltung im Kerker. Seine Ehre ist verletzt, seine äußere Ehre — das betont er wiederholt, und darum wünscht er sich den Tod herbei als „seinen letzten, wahren Freund". Mit solchem Rührbrei auf den Lippen stirbt kein tragischer Held. Kein frischer, feuriger Lebenstrieb zuckt diesem Essex wider die brutale Gewalt, der er unterliegt. Und selbst Maria Stuart fühlt doch im letzten Akt, trotz der undramatischen Beichte, die der bis dahin so bedeutenden Tragödie einen schweren Stoß versetzt, in Leicesters Arm noch eine augenblickliche Regung der Gegenliebe; und selbst Graf Egmont, der so gefaßt und mutig stirbt, stampft doch mit dem Fuße auf, als er erfährt, daß ihm „keine Rettung" beschieden sei, und seufzt dem fliehenden Leben nach! Jedes Interesse an dem Helden scheint mir darum auch im Schlußakt erloschen zu sein. Das ist kein Mensch mehr, der getötet werden kann, und um dessen Tod wir zagen — das ist ein Marionettenritter, dem man nicht weh tut. Gleichgültig gelassen sehen wir ihn auf die Plattform zum letzten Gange treten. „Graf Robert Peer von

Essex ist gestorben", ruft Cecil, nachdem der Streich gefallen. „Ihr irrt euch, Herr Staatssekretär", möchten wir antworten, „er starb schon im vierten Akte". —

Demnach, da rein tragische Kollisionen dem Dichter nicht gelingen wollen, wäre anzunehmen, daß ihm das eigentliche „Schauspiel" besser gerät? Ganz richtig. Aber die sonderbare Halbheit, die seine Trauerspiele verraten, verleugnet er auch auf diesem Gebiete nicht, denn merkwürdigerweise wählt er für seine Schauspiele mit Vorliebe Stoffe von tragischer Natur, die zu einem friedlichen Ausgang keinen Raum lassen dürften. Er spielt in ihnen mit dem Feuer, und wenn den Helden seiner Trauerspiele und ihren Konflikten der tragische Charakter fehlt, dann spitzen sich die Konflikte in seinen Schauspielen tragisch zu — um untragisch zu enden. Und der eine Fehler ist so schlimm wie der andre. „Prinz Friedrich" und die „Karlsschüler" liefern die Beweise, dort der Konflikt Friedrich Wilhelms des Ersten mit seinem genialen Sohne, hier der Zorn des Despoten von Württemberg gegen den Dichter der „Räuber". Aber die Geschichte — sagt man vielleicht. Wie konnte der Dichter tragisch enden lassen, was die Geschichte versöhnt, zum Ruhm für die Menschheit und das Haus Hohenzollern, zum Heil für Deutschland gelenkt hat? Das tat sie und wir segnen diese Wendungen. Aber die Geschichte hat auch mit der Kunst, mit tragischen und dramatischen Gesetzen nicht das mindeste zu tun! Ihr ist es unbenommen, von den Linien der ästhetischen Notwendigkeit und von den tragischen Fallgesetzen abzuweichen, und auszubeugen, wohin es ihr beliebt. Die Kunst aber kennt keine Kompromisse, keine Ausgleiche, kein Vergessen und kein Bemänteln. Sie spricht nicht wie ein erzürnter Philister, den ein gutes Mittagessen besänftigt hat, zu dem leichtsinnigen Schuldenmacher von Sohn: „Eigentlich müßtest Du — indessen diesmal —". Von wohlfeilem Einlenken weiß sie nichts, und wie er geschärft ist, fliegt der tragische Pfeil.

„Prinz Friedrich" ist gewiß ein vielfach treffliches Stück, und man kann begreifen, daß es, gut gespielt, seinem Autor am Wiener Stadttheater, von ihm selbst in Szene gesetzt, große Ehren eingetragen hat, Ehren, die um so erfreulicher waren, als

sie den etwas verdüsterten Horizont seines Direktionshimmels plötzlich hoffnungsvoll wieder erhellten. Das rauhe, bärbeißige Soldatentum ist in ihm von seiner ernsten Seite eben so gut erfaßt wie in Gutzkows „Zopf und Schwert“ von der heitren: schonungslos, hart, geisttötend und poesielos — aber auch staatenerhaltend und in seiner strengen Erziehung zur Pflicht eine hohe moralische Macht. Der leichtsinnige, lebenslustige Katte ist mit wenigen Strichen sehr glücklich skizziert, und selbst das schwerer festzuhaltende Bild des Kronprinzen, der hier von Extrem zu Extrem schwankt, enthält einige überraschend echte Züge und in Friedrichs Versuch, den Widerspruch in seinem eignen Wesen zu schildern, sogar einen Genieblitz: „Hier“, sagt der bedrängte Jüngling zu seiner Schwester Wilhelmine, indem er auf Kopf und Brust deutet:

> „Hier ist eine unüberwindliche Grenze, mein Kopf allein redet und richtet mich zu Grunde, mein Kopf kennt kein Erbarmen für mein Herz, kein Erbarmen für mein Leben.“
>
> „Denke dir einen Wasserfall, Schwester, einen brausenden, tobenden Wasserfall. Dies sind meine Gedanken, meine Pläne, dies ist mein Geist. Ich aber, dein armer leiblicher Bruder, ich stehe mit meiner machtlosen Persönlichkeit unter dem Überhange des Felsens, über welchen meine Flut hinwegstürzt, ich stehe da, kläglich und frierend zusammengekauert, ich rufe, ich schreie, umsonst, umsonst! Meine schwache Stimme wird von dem Brausen meiner eigenen Fluten nicht gehört, und ungehört, unverstanden, muß dein armer Bruder verschmachten und sterben.“

Ein solcher Widerspruch im eigenen Busen gibt Friedrich schon etwas von dem Wesen der tragischen Naturen. Und dieser tragischen Natur keimt nun ein tragischer Konflikt. Friedrich steht im offenen Gegensatz zu seinem Vater, und alles, was in uns menschlich und frei empfindet, tritt in diesem Streit auf die Seite des Sohnes. Der preußische Unteroffizier auf dem Königsthron begeht einen brutalen Gewaltakt nach dem andern, er unterdrückt nicht nur des herrlichen Prinzen ganze Jugend mit all ihrem reichen Schmuck an Geist und künstlerischem Empfinden, er will ihn auch seiner Thronrechte berauben und legt es ihm nahe genug, daß er ihn für den Fluch seiner Familie und seines

Landes halte. Da wird dem Gefolterten der Kelch endlich zu bitter, und er unternimmt mit der Freunde Hilfe den bekannten Fluchtversuch. Das Kriegsgericht fällt sein Urteil über Katte: Kassation und zehn Jahre Festung, über den Kronprinzen aber weigert es sich den Spruch zu fällen — das sollte genügen, denkt man, und der Vater müßte erleichtert aufatmen. Doch nicht! Der König kassiert den Spruch. Er verurteilt beide zum Tode, er läßt Katte im Angesicht des jammernden und verzweifelnden Friedrich sterben und verdammt so beiläufig noch ein armes, rechtschaffenes Mädchen, das er ins Blaue hinein als die Dirne seines Sohnes bezeichnet, zum Pranger und zur öffentlichen Auspeitschung: eine Strafe, die sie auch wirklich erleidet. Höher kann der tragische Zündstoff nicht gehäuft werden, gegen eine solche Entwürdigung des Menschen und des Königssohnes muß sich jede Fiber in dem Prinzen empören, und da genügt auch der stärkste kalte Wasserstrahl nicht, um den Brand zu löschen. Aber er tut es bei Laube doch und — mußte es natürlich tun, weil der Stoff nun einmal gewählt war und mit der preußischen Geschichte, der Geschichte des alten Fritz, nicht beliebig umgesprungen werden konnte wie mit einer entlegenen Zeit im fernen Spanien oder Rußland. Nicht wie Zar Peter und Alexis, wie Philipp und Carlos konnten und durften sich Friedrich Wilhelm und sein Sohn auseinander setzen. Und nun kommt eine kalte Dusche nach der andern, um das brennende Haus vor dem Zusammenbruch zu retten. Nun wird die Politik und der Nutzen der Mannszucht betont. Wir zweifelten nie an ihr, antworten wir, nicht willens, die tragische Beschaffenheit des Stoffes abzuleugnen — denn hätten diese nicht bis zu einem gewissen Recht auf des Königs Seite gestanden: er wäre ja völlig unerträglich und der Kampf mehr ein Stiergefecht als eine dramatische Kollision. Daß es nicht genüge, sieht der Dichter auch sehr wohl ein. Er zeigt uns den Monarchen darum klüglich gleich im ersten Akt in überraschend versöhnlicher Laune und läßt den ersten neuen Zank aus lauter kleinen Mißverständnissen entstehen — Mißverständnissen, die sich doch natürlich werden aufklären lassen? Er sorgt ebenso klüglich für eine Art protokollierten

Selbstbekenntnisses des Kronprinzen (das Schriftstück der Doris Ritter), welches im letzten Akt zwar des Königs ganzen Beifall findet, uns aber völlig kühl läßt. Denn was geht es den Zuschauer an, wie Friedrich zu der Prädestinationslehre steht, und ob er sich zum Kalvinismus bekennt oder nicht? Die Kunst besitzt für solche Dinge keinen Resonanzboden. Laube tut aber noch mehr. Er macht Katte nicht minder vorsorglich zu einem frivolen Egoisten und läßt Friedrich selber sagen, er würde ihn totschießen lassen müssen, wenn er einmal zur Regierung gelangte. Und wenn wir trotzdem im fünften Akte wiederholen: das wissen wir alles, aber eine Versöhnung gibt es dennoch nicht, dann zieht Laube einige kleine Überraschungen aus der Tasche, die er in diesem Falle, wie er es sonst doch tut, nicht einmal vorbereitet und angedeutet hat. Er läßt den königlichen Vater seinem Sohne zuflüstern, Katte habe sich der Gunst der Prinzessin Wilhelmine gerühmt — das ist abscheulich — — aber nein, vergebens! Der Kronprinz und wir bleiben hartnäckig. Denn dort steht das arme gestäupte Mädchen, die himmelschreiend mißhandelte Unschuld. O, sagt der Dichter, die wird der König um Verzeihung bitten — und wirklich, Friedrich Wilhelm der Erste bringt es über sich, einzugestehen, er habe ihr unrecht getan, und Doris Ritter aus Potsdam küßt dem Barbaren gerührt die Hand. Was hindert denn nun den Prinzen, gleichfalls zu vergessen und zu verzeihen? Der König weiß seinen Sohn sehr geschickt zum Eingeständnis seiner Ansichten über Kattes verwerfliche Philosophie zu bringen, der Unmöglichkeit, einen Staat mit Menschen, wie jener einer war, zu regieren — und Friedrich schwankt. Aber das eine, wenn nur das eine nicht wäre! Das eine? Die Hinrichtung Kattes vor seines fürstlichen Freundes eigenen Augen, diese größte Scheußlichkeit der ganzen historischen Prozedur. „O," sagt der König, „das habe ich nicht befohlen." Das hat der General Grumbkow auf seine eigne Faust angeordnet, General Grumbkow, dessen rohsoldatischer und gemeiner, aber doch wenigstens entschiedener Charakter in der zweiten Hälfte des Stücks so böse ins Wanken kommt — und richtig, so verhält es sich. Und damit ist das letzte Hindernis hinweggeräumt. Friedrich

Wilhelm gibt dem Thronfolger seinen Degen zurück, und alles schwimmt in Rührung. Die tragischen Flammen sind im larmoyanten Gewässer erstickt. Die kühle Vernunft hat abgewandt, was die einseitige Leidenschaft tragisch verderben wollte — aber unser ästhetisches Gefühl gewinnt nicht dabei, denn jenes tragische Verderben wäre seine Freude gewesen. Ohne Zweifel lag das Dilemma hier im Stoff. Aber dann hätte er eben nicht gewählt werden dürfen; und wenn doch, dann wären seine schlimmsten Folgen nur dadurch zu verhüten gewesen, daß der Dichter nicht den Kronprinzen oder seinen Vater, sondern Katte zum Helden gemacht hätte: wie Julius Mosen es in seinem „Sohn des Fürsten" getan.

Nun vergleiche man mit dem „Prinzen Friedrich" die „Karlsschüler". Der Konflikt des Königs mit seinem Sohne findet sich hier in andrer Gestalt, in der Unterdrückung unsres größten dramatischen Dichters durch den Gründer der Karlsschule, den Herzog Karl Eugen von Württemberg, wieder. Nach jeder Richtung hat die Kette des Tyrannen schon an dem freien Wuchs des Genius gezerrt, und er fühlt sich schwankend und fast gebrochen. Da erreicht die Marter ihre höchste Höhe. Der Herzog hat die „Räuber" gelesen und findet sie im bittersten Ernste „entsetzlich". Nichts habe ihn so fühlbar getroffen, versichert er seiner Franziska, als dies Buch, das gleichsam in seinem Schoße, ein Hohn seines Lebens, aufgewachsen sei, und ebenso furchtbar müsse die Strafe an Buch und Autor sein, wenn er anders seinem Leben, seiner Stellung, der ganzen Welt des gesetzlichen Bestandes gerecht werden wolle. Es sind des Herzogs eigene Worte, die er durch die folgenden verstärkt: „Dem Henker muß Buch und Autor verfallen. Wenn hieran nicht ein Exempel statuiert wird, so bricht die Sündflut über uns herein und verschlingt die bestehende Herrschaft, und wir verdienen unsren Untergang, da wir unsren Erbfeind erkannt und nicht erschlagen haben." Man sollte denken, das wäre deutlich genug. Zudem erhält es noch eine Verstärkung dadurch, daß selbst die edle Fürbitte der Gräfin von Hohenheim den Despoten nicht umzustimmen vermag. „Er ist streng und handelt rasch", und nur so viel erreicht die Flehende von dem

harten Mann, daß er sich wenigstens herabläßt, den verurteilten Dichter noch einmal zu sprechen und dessen Schicksal, wie er glaubt, in seine eigene Hand zu legen. Welche Wendung das Gespräch nehmen muß, läßt sich denken: der Herzog kann seinen Standpunkt nicht verlassen, und ebenso hartnäckig besteht der beleidigte Dichter auf seinem Schein. Schiller nennt in berechtigter Entrüstung die Karlsschule die Mutter der „Räuber" und den Herzog ihren Vater, und dieser spricht das bekannte anekdotische Wort und zwar „mit furchtbarem Ernst", er würde an Gottes Stelle die Welt ungeschaffen gelassen haben, wenn sich hätte voraussehen lassen, daß die „Räuber" in ihr geschrieben würden. Und nun wird dem armen Genius eine Polizeibedingung nach der andern vorgeschrieben, gegen die er sich mit allen natürlichen Kräften sträubt. Der Konflikt spitzt sich mit jedem Worte nur noch mehr zu. Die brutale Macht soll den freigeborenen Geist einschüchtern. „Dreister Schüler! Ich bin als Herr was besseres als ihr" heißt es, und „Wenn ich ihm jetzt den Kopf vor die Füße legen lasse, so kräht kein Hahn darnach". Die Rechenschaft „vor dem höheren Richter" erkühnt sich der Tyrann auf sich zu nehmen, und als der Dichter dabei beharrt, schreiben zu wollen, wie der Geist ihm gebietet, da gibt der ergrimmte Herzog seinem Rieger die Order, es „beim alten" zu lassen. Das heißt mit andren Worten: der widerborstige Poet stirbt. Und Karl Eugen ist der Mann darnach, Ernst zu machen. Wer einen Schubart auf dem Hohenasperg in jämmerlicher Kerkerhaft verkommen läßt, der kann auch das gefährlichere Genie eines Schiller mit einem Schwerthieb unschädlich machen. So stehen denn auch die Sachen am Schluß des vierten Aktes, und kein andrer Ausweg bleibt dem Herzog, dem Dichter und — dem Verfasser des Dramas „Die Karlsschüler" übrig.

Aber nun ist doch Schiller nicht hingerichtet, und die Geschichte schreibt dem Dramatiker wieder einmal ihr Halt! vor. Der Dichter der „Räuber" hat auch noch einen „Fiesco", „Kabale und Liebe", „Wallenstein" und „Tell" geschrieben, und in allen deutschen Herzen lebt sein teures Bild — da mußte also an dem entscheidenden Wendepunkt kehrtgemacht oder aber

das Stück besser gar nicht geschrieben werden. Diese Entscheidung wäre allerdings die einzig richtige und mögliche gewesen. Der Gegensatz der cäsarischen Tyrannei und des freien dichterischen Genius schließt einen starken dramatischen Konflikt ein, aber er ist viel zu ernsthaft um versöhnlich behandelt zu werden; nur im Sinne von „Kabale und Liebe" durfte der Despotismus der kleinen Souveräne des achtzehnten Jahrhunderts, der sich mit dem Morde und der Wollust so eng verband, auf der Bühne erscheinen. So hassenswert ist er, daß man ihm die gründlichste ästhetische Abstrafung wünscht, etwa so wie Fitger sie ihm in seinem Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" hat angedeihen lassen. War diese Konsequenz, diese Unerbittlichkeit unmöglich, dann fort mit dem ganzen Sujet. Diesen Mut der Überzeugung aber besaß Laube nicht, und zu der Opferung alles dessen, was ihm der Stoff an theatralischer Wirkung zu bergen schien, konnte er sich nicht entschließen. Da blieb denn nichts andres übrig als unter die Züge des Unterdrückers ebenso viele Biedermannszüge zu mischen, so daß nun eine Art jener verstellbaren Bilder daraus wurde, die en face und von den Seiten gesehen immer ein andres Antlitz zeigen. Und nun läßt sich derselbe Karl Eugen, der mit der Freiheit und dem Leben der Dichter so kurzen Prozeß macht, in Gegenwart seiner Bedienten von einer resoluten, aber sehr vorlauten Dame, der Generalin Rieger, den Kopf zurechtsetzen. Er läßt sich das schnöde (dem Schubartschen nachgebildete) Wort gefallen, man könne wie Dionys von Syrakus ein Schulmeister werden und ein Tyrann bleiben. Ein frecher Eleve, Anton Koch, übt an ihm seinen albernen Witz; er darf dem Gewaltigen ins Gesicht sagen, seine verfehlte Zucht führe ihn selbst und Schiller „links ab von der Wahrheit", und man könne von den abgehetzten Karlsschülern, die den „Clavigo" spielen müssen, nichts weiter als eine „Pferdekomödie" erwarten. Und sogar sentimentale Ermahnungen läßt sich der Herzog von einer jungen Person, der Demoiselle Laura, bieten. Nun möchte ich einmal gesehen haben, wie sich der wirkliche Karl Eugen so dreisten Kreaturen gegenüber benommen hätte! Sicherlich wäre er so summarisch mit ihnen, und mit dem impertinenten Tyroler

Koch besonders verfahren, daß keiner mehr dergleichen Insolenzen gewagt haben würde. Denn sie sind zugleich Unschicklichkeiten, die auch ein mildgesinnter Herrscher nicht durchgehen lassen durfte. Wäre ihre laxe Aufnahme noch ein Beweis fürstlicher Laune oder einer Anwandlung von Großmut! Karl Eugen konnte auch edel sein, wenn es ihm beliebte, und ein Fürst, der sich in seiner eigenen Residenz eine Aufführung von „Kabale und Liebe" ansah, also ein Drama, das von Angriffen gegen den Hof wimmelte, und das Drama eines Dichters, der die herzogliche Gnade mit vermeintem Undank gelohnt hatte und landesflüchtig geworden war — ein solcher Fürst hatte das Zeug zum vorurteilslosen, großen Mann in sich und war keine gewöhnliche Erscheinung. Aber diese Regungen mußten frei aus seiner selbstherrlichen Natur herausspringen — sie waren ebensowohl Beweise seiner vor jeder Anfechtung sich geborgen fühlenden Macht wie die Zornbefehle, die er unbekümmert um Recht und Gerechtigkeit gab. Er handelte so, weil es ihm so beliebte. Wie kontrastiert aber mit dieser fast imposanten tyrannischen Freiheit die philiströs-gutmütige Art, mit welcher der sonst so eisenharte Fürst in den „Karlsschülern" sich von seinen Untergebenen hänseln, verspotten und heruntermachen läßt! Von einem so nachgiebigen Despoten in Schlafrock und Pantoffeln kann man es sich allerdings versehen, daß selbst seine fürchterlichsten Beteuerungen nur leere Worte sind. Und so kommt es auch in der Tat. Als Schiller mit Hilfe seiner Freunde auf und davon geht und der Herzog die Flucht, die sich für den Regimentsarzt Schiller zugleich als Desertion charakterisiert, erfährt, da — läßt er sich einen Brief Dalbergs vorlesen, um seine Anschauungen darin bestätigt zu finden. Und als er nun hört, wie Dalberg über die „Räuber" und ihren Schöpfer denkt, daß die Aufführung des gefährlichen Stückes nicht mehr zu hintertreiben und zu verbieten gewesen sei und daß sie bei dem einsichtsvollen Publikum den enthusiastischesten Beifall gefunden habe, da — gibt er Befehl, die Reiterpatrouillen, die den Flüchtling einbringen sollen, zurückzuziehen und ihn ruhig von dannen gehen zu lassen. Und auch dem armen Schubart kommt seine plötzliche Einsicht zugute. Er beugt sich also —

dem Erfolge, den die Welt ein „Gottesgericht“ nennt, und sieht es behaglich kommen, daß man in Zukunft nicht die Worte seines verfolgten Poeten, sondern *seine* Gewaltmaßregeln „Schwabenstreiche“ nennen wird. Das ganze Bild ist verschoben und verzerrt. Parturiunt montes — und es ist nicht Laubes und seines Dramas Verdienst, daß die lächerliche Maus, die den Fängen des herzoglichen Löwen entschlüpft, sich hernach in Deutschlands kraftvollsten Dramatiker verwandelt. Und hier zeigt sich wieder der ganze Unfug solcher Literatur- und ähnlicher Komödien, die mit dem Ruhm eines großen Mannes, den alle Welt kennt, ihre eigne Blöße verdecken. Nur weil wir wissen, wer der Dichter der „Räuber“ war und was aus ihm geworden, ist der fünfte Akt der „Karlsschüler“ überhaupt möglich; würde uns dies Wissen fehlen, würde dieser Dichter zufällig Päpke, Puvogel oder Piepenbrink, Meyer oder Müller heißen, dann würde der Schluß in seiner ganzen Torheit vor uns liegen, ein jämmerlich verregnetes Feuerwerk — und das Drama hätte im übrigen genau so bleiben können wie es war. Nun deckt Schillers großer Name den Autor — die Unbefangenen aber sagen sich, daß uns die Laubeschen „Karlsschüler“ genau dieselbe Lehre wie Gutzkows „Königsleutnant“ geben.

Schillers großer *Name*! Nur dieser — denn weiter findet sich von dem Dichter in dem Rock des Laubeschen Regimentsfeldschers nichts, es müßten denn die Zitate sein, die wir überreichlich zu hören bekommen, Proben aus dem „Triumph der Empfindsamkeit“ und der „Entzückung an Laura“, Schlagworte aus den „Räubern“, dem „Fiesco“ und dem damals noch gar nicht geschriebenen „Carlos“. Was übrig bleibt, ist ein weinerlicher, winselnder, unaufhörlich von einem Gefühl zum andern schwankender Patron, der den Glauben an seine dichterische Begabung von der Neigung edler Frauen zu ihm abhängig macht. Und das ist traurig genug, denn es schädigt die hohe Person des Dichters, und es heißt wenig Achtung vor dem Publikum zeigen, ihm dies abscheuliche Pendant zu dem Gutzkowschen „Goethe“ als „Friedrich Schiller“ aufzuschwatzen. Das Bild, das im Volke von diesem lebt, das ideale Bild des personifizierten

Männerstolzes vor Königsthronen mit dem nach oben gerichteten Blick, das Bild dieses feurigen, begeisterten, andre rührenden, aber selber kaum gerührten Poeten — wie ganz anders deckt es sich mit dem historischen Bilde als die schlotterige Puppe der „Karlsschüler". Der wirkliche Schiller, der in Marbach geboren ward und hernach leibhaft in Stuttgart, Mannheim, Weimar wandelte, der war, äußerlich linkisch und eckig, auch geistig felsig und scharfkantig, ein stolzer Mensch, der wohl einmal wie jedes echte Genie an seiner Berufung zweifelte und selbst verzweifelte, dem aber die Lust zu wortreichen Klagen, zu unmännlichem Jammer gänzlich fern lag. Er hatte eine weiche Seele, aber sentimentale Rührszenen waren ihm verhaßt, und auch über die schwersten Hemmnisse und die größten Schmerzen in seinem Leben hob er sich mit erhabenem Schwunge hinweg. Und wenn er als blutjunger Karlsschüler dem weichmütigen Hange seiner Zeit mit den befreundeten Jünglingen nachgegeben haben mochte — der „Regimentsmedikus" Schiller war kein weinender Knabe mehr. Wohl übermannte ihn in der ärgsten Kollision, in der Gefangenschaft, während der Flucht, auf Augenblicke das Gefühl seiner trostlosen Lage, aber auch der rückhaltloseste Erguß seiner Leiden, der allbekannte Brief an seine Schwester Christophine, der durch das Weimarer Faksimile in Hunderten von Abzügen in die Welt gegangen ist, enthält immer noch mehr Hoffnung, Ruhe und Überlegenheit, als sie der Laubesche Schiller je zeigt. Da sehen wir den Mut noch ungebrochen und wie ein edles Roß alle Hindernisse nehmen, die ihm den Weg versperren wollen. Ein mannhaftes „Durch!", das ist die Losung, und da kümmert es den Fortstürmenden nicht viel, ob andere Existenzen unter seinen Füßen zu Schaden kommen. Er hatte wirklich etwas von dem, was der geistreiche Ferdinand Kürnberger die Grausamkeit des Genies nennt. Man prüfe einmal die Stelle jenes Briefes an die Schwester, die von der Tilgung seiner Schulden redet: „Ich hätte bereits die Hälfte abgetragen, wenn es nicht meine Pflicht wäre, zuerst mein Glück zu etablieren — und wofür wäre ich denn so lange ein rechtschaffener Mann gewesen, wenn mir dieses Prädikat nicht einmal auf ein Viertel- oder Halbjahr

Kredit machte?" Das klingt bei aller Großartigkeit auch sehr praktisch — aber es ist die Hellsichtigkeit und der Selbsterhaltungstrieb des echten Genius, der immer auch die Mittel findet, um sich und das ihm anvertraute Pfund vor dem Untergang in der Niedrigkeit zu bewahren. Man halte Richard Wagners Briefwechsel mit Liszt daneben, und empfinde die Ähnlichkeit! So hebt sich der große Mann in der Bedrängnis über die Misere des Tages hinweg, weil er die Kraft in sich fühlt, dereinst tausendfach vergelten zu können.

Wie anders nimmt sich das aus, als die gegenstandslosen Reden des Schillers der „Karlsschüler"! Der nennt sich „ein verfehltes Menschenkind, das für ausschweifende Pläne nicht Kenntnis und Talent besitzt, für regelmäßige Tätigkeit aber durch ausschweifende Phantasie bereits unrettbar verdorben ist, ein verlornes Menschenkind, das man ins Meer werfen soll, wo es am tiefsten ist". Der jammert, ihm würde das Schreiben manchmal so sauer, und er müsse fürchten, es sei doch „nichts ganzes mit seinem Talent". Wenn Gräfin Franziska ihm ein ungnädiges Gesicht zeigt, so lamentiert er: „Wenn solch eine Frauenseele keinen Anteil mehr fühlt, dann verdienen wir auch keinen, dann haben wir alle mich überschätzt, und meine traurigsten Ahnungen werden grinsende Wahrheit — Anton, ich bin dann kein Dichter und mir geschieht ganz recht, daß ich zerschmettert werde"; wenn aber die kleine Laura ihm verrät, sie liebe ihn, dann jubelt er wieder: „Kein Königreich auf Erden hat Raum für mein Glück. Ich bin geliebt, und nun bin ich auch ein Dichter." Nein, Wortheld, du bist keiner, und du hast kein Recht zu winseln: „O Dichtkunst, welch ein schmerzliches Geschenk des Himmels bist du! . . . . Damit ich ein Gedicht machen kann, muß ich unsäglichen Schmerz erfahren, denn wer nicht mit seinen Tränen schreibt, den nennen sie keinen Dichter!" Du bist so wenig ein Poet, wie der vorlaute Junge im „Königsleutnant", der den Namen Goethe trägt und der denselben Gallimathias zum besten gibt wie du! Und wenn du uns im fünften Akt endlich den Rücken kehrst und den Anspruch erhebst, wir sollen dir für dein Geschwätz noch eine elegische Grabschrift widmen, dann möchten wir dir zurufen:

„Was fällt dir ein? Wir freuen uns, daß du uns endlich von deiner lästigen Gegenwart befreist. Denn du bist nicht der, der du sein möchtest. Du bist ein mark- und knochenloses Gespenst, aus den Theatergarderoben zusammengeflickt, so unecht wie der Donner, der sich während deiner Unterredung mit dem Herzog von Württemberg erhebt, um deine Worte zu bekräftigen. Ja, wenn der Himmel im „Wintermärchen", wenn er in der „Jungfrau von Orleans" in Wetterschlägen redet, dann glauben wir; ein Dichter hat den Blitz in der Hand des olympischen Vaters gelenkt und uns erbeben gemacht. Aber dem, der dich geschaffen, trauen wir eine solche Macht nicht zu! Der hat nicht mit den Ewigen an goldener Tafel gesessen. Der lenkt klug in der Kulisse die Donnermaschine und freut sich über das Gerumpel, das deinen schwächlichen Worten zu Hilfe kommt. Geselle dich zu ihr, bleibe hinter den Kulissen und lüge nicht länger im Lampenlicht den Schein des Lebens!"

In der Tat, ich denke, wenn von der „Reinigung" des Repertoires die Rede ist, in erster Linie immer an dies schlechte Stück. Möge es bald von der Bühne verschwinden, wo es den besseren Schauspielern doch längst zum Ärger geworden ist. Es finden sich auch wohl einige „Gerechte" in seinen fünf Akten: der arme Sergeant, die biderbe Frau des frömmelnden Rieger — aber der Ungerechten sind mehr, und allein schon um des verzeichneten Helden willen sollte man das Stück von der Bühne entfernen, damit das Publikum endlich der Versuchung überhoben werde zu glauben, dieser traurige Phraseur sei jener Schiller, der in Weimar mit Goethe um den dichterischen Lorbeer rang. Und mit Verkennungen hat der große Dichter auch heute ohnehin immer noch zu kämpfen!

Wie ganz anders würde man Laube ehren, wenn man anstatt dieser „Karlsschüler" und der nicht minder schwachen „Bösen Zungen" jenes unterhaltende, von französischen Mustern günstig beeinflußte Lustspiel auf dem Repertoire bewahrte, das von der Entdeckung des Verfassers der berühmten oder berüchtigten Junius-Briefe handelt, den „Statthatter von Bengalen". Hier hatte der Autor Gelegenheit, sich durch den „staats- und modegesetzlichen

Wirrwarr" zu arbeiten, von dem Richard Wagner in dem wahrhaft großen, auf starke, menschliche Motive gebauten Drama nichts wissen will, der aber dem Intrigenlustspiel nichts schadet und der der modernen, im Streit der sozialen und politischen Interessen erstarkten Natur Laubes vertraut war. Der Kampf des Journalismus gegen eine korrumpierte Staatsleitung — welch ein treffliches Thema für einen Jungdeutschen, und wie viel Gutes ließ sich da wieder für die Preßfreiheit und gegen ihre Auswüchse sagen, wie Gutzkow es im „Savage" getan. „Möchten Sie mir wohl versprechen, Sir," fragt der greise Chatham den jungen Philipp Francis, dem Laube die Autorschaft der Briefe in die Schuhe schiebt, „daß Sie im Gegensatz zum Junius all Ihre Briefe mit Ihrem Namen unterzeichnen?" — „Mit meinem vollen Namen," fällt Sir Philipp ein, und „Mit seinem ehrlichen Namen," steigert seine Verlobte das würdige Versprechen. Aber nicht nur die tendenziöse Seite, auch die Intrige selbst ist mit Geist und Geschick geführt, und der bequeme Lord Waterford, dem es widerfährt, für den Junius gehalten zu werden, wird für den Dichter immer ein ehrenvolles Zeugnis seiner Fähigkeit zu humorvoller Charakteristik ablegen. So berührt sich denn, wie in den „Karlsschülern", auch hier Laube mit seinem Freunde Gutzkow; wie der unglückliche „Königsleutnant" zu jenen, so verhält sich das „Urbild des Tartuffe" zum „Statthalter von Bengalen". Man pflege darum diesen „Statthalter", rate ich noch einmal, wie man um Gutzkows willen das „Urbild" frisch erhalten sollte, wenn man überhaupt auf sie zurückgreifen will. Denn wie bald werden auch Laubes Werke ihm nachfolgen. Schon verblassen sie, schon wird ihr hohles Theaterleben auch naiveren Gemütern ein Ärgernis. Da wäre es ganz hübsch, ein so artiges Lustspiel der unverdienten Vergessenheit zu entziehen und damit den Namen eines Mannes auf der Bühne hochzuhalten, die ihm, dem praktischen Dramaturgen, so viel verdankt. Seine Verdienste als Bühnenleiter, als Regisseur werden ohnehin nur zu bald eine schöne Mythe sein! Das liegt in der Natur jeder theatralischen Leistung und in der Schwierigkeit, ein Erinnerungsbild von ihr festzuhalten.

Aber eine schöne Mythe werden sie sicherlich bleiben. Seine energische Persönlichkeit hat sich während seines langen Wirkens zu nachdrücklich Geltung zu verschaffen gewußt, und die Schauspieler, so leicht ihre Eigenliebe sie im Urteil über ihre Kollegen beeinflußt, bewundern doch gern, wenn ihre Interessen nicht bedroht sind. Und Laube hob und förderte sie ja im Gegenteil. Die jungen Talente zitterten zwar vor ihm, aber jedes Lob aus seinem Munde trug sie auch in den Himmel, und selbst sein Tadel verklärte bescheidenere Gemüter. Im Jahre 1848 hatte die Aufführung seiner „Karlsschüler" ihn nach Wien geführt, und da der kecke, willensstarke, literarisch schon berühmte Mann auch den hohen Herrschaften imponierte, wurde er gleichsam stehenden Fußes zum Leiter des damals durch den Käthchen-Bearbeiter, Herrn von Holbein, trotz aller Ordnungsliebe künstlerisch verödeten Hofburgtheaters gestempelt. Der Herbst 1849 entschied sein Schicksal vollends: Holbein mußte gehen, und Laube trat als Direktor der Burg in den neuen Beruf ein, mit wichtigeren Vollmachten ausgestattet, als alle seine Vorgänger, frei in der Wahl der Stücke, der Bildung des Repertoires, der Besetzung der Rollen. Was er auf dem neuen Wirkungsfelde, das er späterhin zweimal wechselte, als er die Burg mit dem Leipziger Stadttheater und dieses mit dem Wiener vertauschte, erreicht und gewollt, das hat er in seinen dramaturgischen und theatergeschichtlichen Werken, von denen „Das Burgtheater" das bedeutendste ist, niedergelegt.

Auch aus ihnen ergibt sich, daß er ein ganz moderner Mensch war, der seine Theater ausschließlich in diesem modernen Sinne leitete. Bloße literarische Liebhabereien kannte er nicht. Was er dem Publikum brachte, sollte dem Publikum gefallen, d. h. der Majorität des Publikums, und sich selbst wußte er immer so eins mit dem „Zeitgeist", daß er sich das Richtige zu treffen stets und unbedingt zutraute. In dieser Fühlung mit dem modernen Leben steckte außer dem praktischen Gewinn der Förderung der Theatertechnik auf dem von Lessing und Schiller gelegten Grunde, und des Theaterinteresses durch die Knüpfung eines intimen geistigen Bandes zwischen Publikum und Bühne, auch eine Gefahr: die Gefahr der Geringachtung der Poesie, die,

über der Zeit und dem Raum stehend, die Regeln überfliegt und mit vorsichtigen, zarten Händen angefaßt sein will. Dies vermochte er nicht zu tun — alles aber, was in seinem Sinne modern war, förderte er auch nach Kräften, und wenn er gleich starke Antipathien hatte, so verwaltete er doch sein künstlerisches Amt im allgemeinen mit Gerechtigkeit.

In rein dramaturgischer Beziehung zeigte sich sein moderner Sinn am auffallendsten und nützlichsten in seiner Stellung zu den Spaniern und Shakespeare. Jene wollte er auf unsern Theatern nur im Ausnahmefall als seltene Gäste willkommen heißen, und er tat vollkommen recht daran. Er spricht in seinem „Burgtheater" ein vortreffliches Wort: „Die Lobredner spanischer Dramatik pflegen nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß Dichter wie Calderon sich höchst interessant befreit hätten vom kirchlichen Dogma, indem sie phantastische Wendungen für ihre Heiligen erfunden und eine Symbolik ohnegleichen erdacht hätten. Diese Phantastik und Symbolik sind eben Folgen ihrer Kette, Folgen der dichterischen Gefangenschaft. Der Gefangene verirrt und verliert sich in Träume, und wenn er Talent hat, macht er aus diesen Träumen Kunstgebilde. Auch wenn wir Katholiken sind, ist uns diese spanische Gedankenwelt eine fremde und enge, wir sind durch unsere Literatur ihr längst entwachsen. So habe ich denn immer erlebt, daß unsere dramatischen Dichter, wenn sie sich dieser spanischen Welt hingaben, der unsrigen entfremdet wurden und für unser Theater entweder wirkungslos schrieben oder mit der bloßen sogenannten „Komödienwirkung" zufrieden waren, mit der Wirkung formeller Fertigkeit, welche einen augenblicklichen Effekt erzeugt, aber unser Herz nicht trifft. Wozu in eine Welt zurückgreifen, welche für den Inhalt unsrer Kunst religiös wie politisch überlebt ist? Wozu Stücke neu in Szene setzen, die uns durch ihren Inhalt, mit wenigen Ausnahmen, fremdartig anmuten?" Das ist so richtig wie möglich, und es ist wunderlich genug, daß man dieselbe Abwehr, denselben Warnungsruf immer wieder aufs neue laut werden lassen muß und daß das Gelüsten nach der fremden Frucht bei unsren Theaterleitern nicht ausstirbt. Ist unsre Literatur denn wirklich so arm,

daß wir bei allen übrigen Völkern Anleihen machen müssen? oder ist es immer noch ein Rest der alten Unselbständigkeit, die sich mit dem Ruhm des Kosmopolitismus tröstet? Ist es Bescheidenheit und Gerechtigkeit, die sich vor chauvinistischer Selbstüberhebung fürchtet und Spanien gibt, was Spaniens, Frankreich, was Frankreichs ist? Aber wer will denn Calderon oder Lope de Vega den dichterischen Lorbeer streitig machen? Niemand, der noch fühlt, was dramatische Poesie ist. Trotzdem tut man ihnen auf einer deutschen Bühne völliges Genüge, wenn man dem Publikum von Zeit zu Zeit eins ihrer besseren Werke vorführt: von Calderon den „Richter von Zalamea" zum Beispiel, ein Meisterwerk, national durch und durch in der Betonung der Ehre, die schließlich auch hier wie immer bei den Spaniern höher gestellt wird als die Gerechtigkeit, und doch jedermann verständlich. Es redet die Sprache des Genius und der Natur, aber es martert uns nicht wie der schrullenhafte „Dom Gutierre", noch befremdet es uns mit einer mystischen Moralphilosophie wie „Das Leben ein Traum". Lopes „Stern von Sevilla" ist in mancher Bearbeitung auf den deutschen Theatern erschienen, und desselben Dichters „El major imposible" hat in einer Einrichtung von Eugen Zabel unter dem Titel „Der Tugendwächter" auch in der Gestalt einer Oper von Anton Urspruch unter seiner richtigen Bezeichnung „Das Unmöglichste von allem" Verbreitung und Beifall gefunden. Dabei aber lasse man es ruhig bewenden und vergesse nicht, daß man die Weltherrschaft in der Kunst nicht dadurch erlangt, daß man von den Fahnen der fremden Völker einige Fetzen losreißt und sich aus diesen sein Panier zusammenstückt. Shakespeare war ganz Engländer, Molière ganz Franzose, Dante ganz Italiener, und nur der Genius, der ganz vom heimatlichen Marke durchdrungen ist, erobert sich den Erdkreis. Nicht er begibt sich zu den Nationen und antichambriert bei ihnen — die Nationen drängen sich vielmehr zu ihm. Das ist immer wieder in Erinnerung zu bringen, und Richard Wagner mag bestätigen, welcher Siege in unsren Tagen der rein germanische Kunstgenius fähig geworden ist. Überall ist er heimisch, er, der deutscheste Künstler,

der uns nach Dürer, nach Johann Sebastian Bach, Beethoven und Carl Maria von Weber erstanden ist. Den albernen Widerstand der mitrons und der Verleger der französischen großen Repertoire-Opern gegen den „Lohengrin" einmal beseitigt — und in voller Flut ergoß sich seine Kunst in das musikalisch verlechzte Paris. Das gelingt aber auch nur dem übermächtigen Genie, und nur dies hat ein Recht darauf! Im übrigen mögen wir uns bescheiden, wie die fremden Völker es uns gegenüber tun. Pflegen wir in unsren öffentlichen Anstalten den heimischen Stamm, die heimischen Reiser, und verweisen die Kenntnis und den Genuß der fremden Schätze in das stille Kämmerlein der „oberen Zehntausend", wofern sie gebildet sind. Denen werden sie unendlich teuer und bis zu einem gewissen Grade unentbehrlich sein — beanspruchen sie es aber als ein Recht, sich von dort auf den offenen Markt hinaus zu begeben und ihre Stimme im Konzert unsres öffentlichen Lebens zu erheben, dann werden sie unser Volk nur verwirren.

Shakespeare, über dessen enge Verbindung mit unsrem Drama und Theater kein Wort mehr zu sagen ist, ist davon natürlich ausgenommen. Er ist einer von den Allergrößten, die auch über die Schranken der Nationen hinwegschreiten, und es wäre Torheit, seine übergewaltigen Werke, deren Verständnis Deutschland der Welt hat erschließen helfen, von den Bühnen zu verbannen, wo sie befruchtend noch beständig an Bedeutung und Wirkung wachsen. „Macbeth", „Lear", „Othello", „Romeo" und der einzige „Hamlet" gehören allen an, und die Bühne würde sich selbst das Urteil sprechen, die ihnen nicht die bekränzten Pforten offen hielte. Aber auch gegen die Übertreibung dieses Kultus auf den Theatern ist nach wie vor Protest zu erheben, und es versteht sich von selbst, daß Laube unter den Widersachern der blinden Lobpreiser nicht fehlte. Er verwarf z. B. die Historien und sprach über manches uns ans Herz gewachsene Werk ein schonungsloses und verletzendes Wort — immer aber vom Standpunkt der heutigen Bühne aus und stets als der Mann der festen und geschlossenen Komposition, dem (mit seinem eigenen Ausdruck) die „schlotternde Ungeschlossenheit" Heinrichs des Vierten

ein Greuel war. Und wer erkennte nicht an, daß er sich in Bezug auf den Bau dieses bewunderungswürdigen Werkes entschieden im Recht befand? Das Episodenhafte in ihm überwiegt die Haupthandlung; während diese aber fast gänzlich reizlos ist, steckt in jenem die ganze Kunst und Kraft des Dichters, eine Fülle von Leben, eine Menschenkenntnis und ein Humor ohnegleichen. Sich diesem behaglich hinzugeben war aber Laube, der Bühnenpraktiker, nicht der Mann. Galt es darum, das Werk überhaupt auf das Theater zu bringen, so wußte er, was er zu tun hatte: rücksichtslos zerschnitt er beide Teile und pappte aus ihnen ein einziges Stück zusammen, das von Shakespeare wenig mehr als den Namen trägt. Ein charakteristisches und lehrreiches Beispiel! Für den poetischen Geist, der sich frei und fesselos gehen läßt, hatte er eben kein Verständnis oder wollte es nicht haben. Was über das architektonische Gehege hinausquoll, war ihm vom Übel, und das fällte er mit unbarmherzigem Hiebe. Jeder Pfad mußte bei ihm direkt zur Hauptsache führen oder doch darauf deuten, in jeder Situation der Weg vor dem Publikum frei liegen, und nur der war ihm der Meister, der das Ziel in gerader Richtung erreicht.

Hier lag die Grenze seiner Natur, und in der Einseitigkeit auch die Gefahr seines Wirkens. Er war ein so blinder Verehrer der strengen Technik, daß er ganz übersah, daß sich derselbe Lessing, derselbe Schiller, auf die er als die Muster verwies, doch auch im „Nathan", im „Wallenstein", im „Tell" und der „Jungfrau" von der enggeschlossenen Form zu einer freieren Komposition gewandt hatten, in deren Wahl sie ihr geniales Gefühl für das Wesen des germanischen Geistes auf das wundervollste offenbarten. Mit ihr gestanden sie zu, ohne die Einheitlichkeit und die Konzentration der Handlung irgendwie preiszugeben. daß der künstlerische Genius der Deutschen, von Haus aus romantisch, zu schweifen gewohnt, und darum des Zwanges bedürftig, allzu kurze Ketten nicht ertragen kann, ohne sein Leben gefährdet zu fühlen. Er mußte einen freieren Spielraum haben, um Stoffe weitschichtigen Inhalts mit historischer Perspektive bezwingen zu können, und hätte man ihm denselben nicht gewährt,

dann wären vielleicht die feurigeren, allen Zwang scheuenden Geister ärgerlich abgesprungen und hätten sich ganz im Regellosen verloren — wie z. B. Grabbe es ja wirklich getan. Das fühlten Lessing und Schiller — aber Laube empfand es nicht. Für den romantischen Zug unseres Volkes, für unsere Neigung, über der Freude am rein Poetischen die dramatischen Gesetze geringzuachten, für unser Pietätsgefühl besaß er kein Verständnis. Wie er den alten Schauspielern des Burgtheaters fest und streng, mit dem Kanon in der Hand, ohne sonderliche Liebe, oft verletzend entgegentrat, so nahte er sich auch den Dichtern, den Lebenden und den Schatten der Toten, und über dem „Wesentlichen" gingen dann die seligsten poetischen Schönheiten ohne Gnade verloren. Noch erschrecke ich in der Erinnerung vor seiner grausamen Bühneneinrichtung der „Jungfrau von Orleans", in der die kraftvolle, nur durch die übliche ungenügende Repräsentation durch die Darstellerin der „Mütter und Anstandsdamen" in Mißkredit gekommene Gestalt der Isabeau auf die schmale Kost von etwa einem Dutzend Versen gesetzt war, und des Lear, der durch ihn fast so schonungslos wie durch den Amerikaner Edwin Booth verstümmelt ward. Er hatte natürlich immer einen bündigen theatralischen Grund für seine Amputationen, aber er verkannte trotzig, daß die stille Freude und Ergriffenheit, die sich des empfänglichen Gemüts bei dem Anhören eines teuren Dichterworts im Theater bemächtigt, ein kostbares Gut ist, wert, geschont und heilig gehalten zu werden, damit unsre Dramatik vor dem rohen Handwerk bewahrt bleibe. Denn was sind schließlich alle technischen Gesetze, was bedeutet das Geschick des Routiniers, wenn es nicht einen wirklichen Dramatiker, einen echten Dichter stützt? Und hier schwieg ihm die innere Stimme. Hier versagte er, wie als Poet, auch als Empfangender. Sein moderner Geist, sein rastloser Tätigkeitstrieb ließen ihm keine Zeit, im Lande der blauen Blume auszuruhen. Und wenn ihn das Verdienst ehrt, Grillparzer aus der Vergessenheit befreit und auf der Bühne der Hofburg, die ihn einst fast abgelehnt, mit frischen Lorbeeren geschmückt zu haben — dann war es eben auch die Einsicht in die theatralische Macht dieses begnadeten Genies,

die ihn zu dieser Auferweckung und Ehrenrettung führte. Wohl auch das Verständnis des österreichischen Naturells, aus dessen Eigenart sich Grillparzers Wesen so fein erklärt, wenn nicht vielmehr noch eine Erwägung der Klugheit. Denn eine Äußerung Hebbels verstattet uns zu zweifeln, ob Laube ohne den unmittelbaren Anlaß, ohne seine Direktionsführung in Wien, wo Grillparzer zurückgezogen und resigniert lebte, auf den Gedanken verfallen wäre, „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Der Traum ein Leben" dem Theater zurückzugewinnen — denn poetische Wahlverwandtschaft führte ihn gewiß nicht dazu. Auch hierin zeigte er sich eben als der moderne Mensch, der er war: auf Ort und Zeit, auf das Interesse der Gegenwart bedacht und willens ihre Ansprüche zu erfüllen, ohne doch geradezu ein Liebediener ihrer Interessen zu werden. Er lauschte eben dem „Zeitgeist seine Gedanken", oft auch seine Launen „ab". Gegen ihn zu kämpfen, das wäre ihm so unerträglich wie seinem einstmaligen Mit-Jungdeutschen Gutzkow gewesen. Und oft hieß der Zeitgeist auch nur Frau Mode. Eine Majorität mußte er hinter sich haben. Er heulte mit den — dressierten Wölfen. Darum denke man auch nicht, daß ihn ein besonders nationaler Kunstsinn erfüllte. Ach nein! Wenn er die Spanier vom Repertoire ausschloß und mit Shakespeare wählerisch war, so war er darum doch noch kein begeisterter Kämper für das deutsche Drama. Gewiß stellte er „Emilia Galotti", „Minna von Barnhelm" und „Kabale und Liebe" in das hellste Licht der Bewunderung, aber doch vor allem um ihrer meisterhaften Technik willen, die zur Hälfte mit weisestem Sinne von den Franzosen erlernt und entlehnt ist. Wie er aber freieren Kompositionen germanischer Art und Herkunft nicht hold war und immer mehr auf die Form als den Geist sah, so griff er unbedenklich zu der ausländischen Ware, wenn sie seinen technischen Idealen entsprach — wohl auch dann, wenn sie dem Publikum gefiel, und beides ist der Grund der Pflege, die er den Franzosen angedeihen ließ, zu denen ihn auch das Herz ein wenig zog. In seinem Buch über das „Burgtheater" glaubte er sich zwar noch gegen den Vorwurf, sie über Gebühr berücksichtigt zu haben, verwahren zu

müssen — als er aber das „Stadttheater“ leitete und die finanziellen Kalamitäten mit seinen künstlerischen Grundsätzen Fangball spielten, da brachte er unbedenklich eine französische Nichtigkeit und Schlüpfrigkeit nach der andern auf die Bühne, so wahllos, daß er selber eine Reaktion dagegen für angezeigt hielt und plötzlich das „deutsche Drama“ ganz unerwartet auf sein Panier schrieb. Warum? Weil er unter dieser Fahne jetzt der Kasse besser zu nützen hoffte. Es war leider zu spät, und nicht zum wenigsten das böse Beispiel, das er mit seinem angesehenen Namen gegeben, trägt Schuld an dem widerwärtigen Franzosenkultus späterer Tage, der, wenn er auch auf dem großen literarischen Markt eine gute Weile der Schwärmerei für Skandinavien und Rußland hat Platz machen müssen, doch in Deutschland bald wieder zur Oberherrschaft gelangte, immer noch grassiert, in Berlin in einem eignen Tempel fanatisch verehrt. Nun wird wohl kein Einsichtiger die Überlegenheit der neueren Franzosen in der Führung des gesellschaftlichen Dialogs und ihr ungemeines Geschick in der Kunst der Vorbereitung und der Spannungserregung verkennen, aber ein jedes Jahr und jedes neuere französische Drama trennt ihre Kunst weiter von der deutschen, und auch ihre Technik wird immer schlechter. Der jüngere Dumas konnte uns immerhin in „Demi monde“, dem „Monsieur Alphonse“, dem „Fils naturel“ Musterstücke theatralischer Zurüstung geben, und Wahrheit und Natur balanzieren in ihnen geschickt, wenn auch auf der Schneide des Messers. Aber die vielberufene „Camelíendame“, die seiner ersten jugendlichen Schaffensperiode angehört, stellt ihn bereits traurig bloß. Zwar fehlt es ihr heutzutage nicht an Verteidigern, wie denn der Ruf nach der Emanzipation des Fleisches und das Verlangen gleichen Rechtes für Mann und Weib, sich sexuell auszuleben, in allen Tonarten laut wird. Aber gesetzt einmal, diese Anwälte hätten recht, Marguerite Gauthier verdiente als Vertreterin der Prostitution den Heiligenschein, den der Autor um sie breitet — hat Dumas denn wirklich mit der Unerschrockenheit des wahren Poeten der Gesellschaft den Fehdehandschuh hingeworfen? O nein! Denn gerade in der Mitte des Stücks steht eine Szene, die uns so recht deutlich die

ganze Halbheit und Verlogenheit, die schiefe Stellung des Verfassers zu seinem „Problem" aufdeckt. Es ist der Auftritt, den der alte Duval, der Vater des Liebhabers, mit der Cameliendame hat. Da überzeugt sie ihn von ihrer Großmut. Sie stellt den sonderbaren Satz auf: „Ein wenig Liebe kann einer Frau die verlorene Keuschheit zurückgeben", und der Alte gesteht ganz gerührt ein, daß ihm eine Seele, so edel und liebenswert wie die ihre, noch nicht vorgekommen sei. Und dennoch fordert er von dem armen Geschöpf das Unerhörte, sie solle seinen Sohn auf immer verlassen, und während sie sich vor Schmerz windet und ausruft: „Ich werde daran sterben", spricht er gerührt bei Seite „Armes Mädchen" — und gibt seine grausame Forderung doch nicht auf, trotz alledem nicht. Und warum? Nur damit die Gesellschaft oder — das Vorurteil seinen Tribut bekomme und eine philiströse Familie an dem Verhältnis, das der Bruder ihrer künftigen Schwiegertochter unterhält, fürder keinen Anstoß nehme. Und Marguerite läßt sich von diesem Greis mit einem väterlichen Kuß begnaden, und der Alte zieht ohne die mindesten Gewissensbisse von dannen. Gibt es etwas Elenderes? etwas Feigeres und Unwahreres? Hier galt es entweder — oder. Entweder hatte Marguerite Gauthier durch Armands Liebe wirklich die „verlorene Keuschheit" wieder erlangt — dann hatte die Gesellschaft kein Recht zu verlangen, was sie verlangt, und der alte Duval mußte sich weigern, das Henkeramt zu verwalten, das die Gesellschaft ihm aufgetragen, wenn er nicht ein Kretin oder ein Schuft war. Oder aber: die Gesellschaft hatte Recht, dann taugte der ganze weichliche Rührbrei der Szene nicht, und der empörte Vater durfte die Cameliendame mit einem Achselzucken verlassen, nachdem sie ihr Recht zu lieben, wen sie will, bis aufs äußerste verteidigt. Dumas aber tut weder das eine noch das andere, beiden feindlichen Gewalten drückt er verstohlen, lügnerisch die Hand. Marguerite weint über ihre im Sündenrausch verlebten Tage und Duval schreibt post festum einen Brief, der der bereits Todkranken seine und des Sohnes Reue und damit eine bessere Zukunft verkündet, und versöhnt damit die Prostitution und die freie Liebe. Seltsam, das Stück

ist immer noch typisch für die französische Sittenkomödie. Zuerst der Theatereffekt quand même — dann die Reue und der Brief post festum, d. h. wenn alles zu spät ist. Oder aber: ein Stück wird frech auf einer Voraussetzung erbaut, die nicht nur eine tragische Verwickelung, sondern auch ein tragisches Ende erheischt, und taugt dem Autor das nicht, dann bricht er eben einfach den Schluß durch ein liebenswürdiges Reuewort über das Knie — wie Sardou es tut, von dem Zola sagt: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter den Füßen verliert; es ist immer irgend eine unannehmbare Intrige, irgend ein falsches und dazu übertriebenes Gefühl darin, irgend eine außergewöhnliche Verwicklung der Begebenheiten, welche zu guter Letzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird." So in der „Dora", der „Fernande", in der „Odette", im „Rochat". Und Sardou blühte, als Laube das Leipziger und das Wiener Stadttheater leitete, und er „pflegte" ihn, wie er es mit Dumas und anderen und nur halb so sehr mit dem ernsten großgearteten Augier tat. Nach seinem Tode wurde es freilich mit der vielgerühmten französischen Technik noch ärger. Aber ich möchte nicht daran zweifeln, daß er auch mit den letzten Spektakeldramen Sardous, der „Theodora", der „Madame Sans-Gêne", dem „Thermidor", der „Tosca" einen modus vivendi gefunden haben würde. Dahin, zu diesen theatralischen Roheiten ist es nun auf der deutschen Bühne gekommen, und an den Folgen dieses Kultus, dem Laube das Tor weit geöffnet, werden wir lange noch zu tragen haben. Unsre literarische Jugend sucht einen Stolz darin, französische Zweideutigkeiten im ungraziösesten Deutsch zu sagen und das einzige Thema der Franzosen, das Thema der sexuellen Begierde, auch bei uns in Permanenz zu erklären. Ein Mann von Laubes Einfluß hätte die Quelle verstopfen können. Statt dessen weitete er sie aus, ein breiter Strom französischen Schmutzes ergoß sich zumeist auf dem Umweg über Wien über die deutschen Theater, und die Früchte der „Technik" sind im ernsten Drama eine Verlogenheit, im Lustspiel oder im Schwank eine Schamlosigkeit, wie sie schlimmer kaum gedacht werden können. Lustig

genug sind diese Possen, gewiß! Und in der Situationskomödie fragt man ja nach psychologischer Wahrheit nicht, wenn man nur lacht. Trotz allem wünschte ich, das Berliner Residenz-Theater lockte nicht allabendlich mit diesem windigen Quark die Fremden an und von der Kunst und vom Deutschtum, vom Guten und Schönen ab. Wer weiß, könnte der alte Haudegen aus dem Grabe erstehen und sehen, was er mit hat heraufbeschwören helfen, vielleicht schriebe er doch noch einmal mit größeren Buchstaben die Pflege des deutschen Dramas auf seine Fahne und trüge sie überzeugungsvoller in den Kampf hinaus, als zur Zeit der Geldnot des Wiener Stadttheaters.

Eins aber tat Laube zu aller Zeit. In der Wahl der aufzuführenden Dramen folgte er zwar begreiflicherweise seinem Geschmack, seinen Gesetzen und Sympathien — war aber einmal ein Werk erkoren, das ihm nicht sonderlich lieb, den Schauspieler unbequem, oder der Kasse nicht förderlich war, einerlei: er schenkte ihm ebenso die ganze Kraft seiner Regie, als wäre es ein Meisterwerk und verhieße den glänzendsten Erfolg, ja er verlangte auch von seinen Schauspielern die unbedingte Einigkeitserklärung ihrer Interessen mit denen des Stücks. Und seine Leitung war dem Drama in allem, was die Herausbildung des Bühnencharakters, die Beseelung und die geistige Durchdringung des Wortes betraf, in trefflicher Weise förderlich. Das lebt noch in hundert und aber hundert dankbaren Erinnerungen fort. Noch preisen alle, die er gelehrt, die Schärfe und Anschaulichkeit, mit welcher er eine Rolle, eine Situation entwickelte, und es darf ohne Einschränkung geglaubt werden, daß er im Erschließen des geistigen Verständnisses einer Aufgabe, als Regisseur des Worts, vielleicht auch der Geste nicht viele seinesgleichen gehabt hat. Mäßige Schauspieler steigerten unter seiner Leitung ihre Kräfte und wirkten in erfreulicher Weise zum Ganzen. Verstand er es also in diesem Sinne vorzüglich, den Geist eines Dramas in die Erscheinung umzusetzen, dann fehlte ihm doch (und das ist wiederum die Kehrseite der Medaille) der malerische Blick gänzlich. Er sah gleichsam mit plastischen oder auch wohl nur mit

ganz unkünstlerischen Augen; Wort, Handlung und Gestalten waren ihm alles, und darum beschränkte er den dekorativen Apparat auf das notwendigste. Was aber bei dem Lehrer bedenklich war, das wurde bei seinen Schülern ganz unerträglich. Die Jüngeren, die von dem Geist der Meininger genährt sind, können sich ja von der Öde des viereckigen Bühnenraums in den fünfziger und sechziger Jahren kaum mehr eine Vorstellung machen — da zeigte sich unfehlbar an Möbeln und sonstigem Gerät gerade nur so viel auf dem Podium, als wirklich in Gebrauch genommen wurde. Es war die äußerste Ökonomie, als „künstlerisches Prinzip" von dem genialen Meister Wilhelm Busch, der nie mehr bringt, als für seine Verwicklungen und Verwirrungen unvermeidlich ist, unvergleichlich parodiert. Sieht man bei ihm einen Stock, so weiß man auch, daß jemand damit geprügelt wird; eine Fensterscheibe wird notwendig zertrümmert, am heißen Ofen verbrennt man sich; keine Flüssigkeit, mit der nicht der Körper auf irgend eine Weise Bekanntschaft machte; gebraucht er an einem Obstbaum eine Vielheit von Früchten, so genügen ihm zwei. Das war mutatis mutandis auch das Ideal der Regisseure vom Laubeschen Schlage. Noch sehe ich bei einer szenischen Aufführung der Schillerschen „Glocke" mit lebenden Bildern (ein heilloser dramatischer Unfug, den wir Goethe verdanken!) auf der Bühne eines großen Stadttheaters zu den Worten des Meisters (der an der Rampe unaufhörlich schwatzt, anstatt sich um sein wichtiges und schwieriges Werk zu kümmern) ein paar Gesellen mit den beiden Mulden hantieren, die auf ihr Stichwort bereit lagen: sie enthielten das „Aschensalz" und das „Zinn"; mehr gab es nicht, auch an sonstigem Gerät, denn mehr brauchte man ja nicht! Und nun frage man sich, ob Shakespeares „Cäsar", der „Tell", die „Jungfrau" und alle Dramen von mehr malerischer als plastischer Haltung, die zarten Gebilde einer traumhaft poetischen Wahnstimmung, wie Kleists „Käthchen" oder Shakespeares „Was ihr wollt", bei dieser Art von Inszenierung, die von der duftigen Dichtung den weichen Flaum wischte, die die Flügel des Schmetterlings abstäubte, und von dem Bilde, das der dichterischen Phantasie vorgeschwebt,

auch nicht die leiseste Ahnung erweckte, auf dem Theater zu ihrem vollen Rechte gelangen konnten? Berlin war darin besonders groß.

Hier setzten nun in der Mitte der siebziger Jahre die „Meininger" ein. Man weiß, wie bitter Laube seinen Fortgang von der Burg und den Niedergang seiner persönlichen Macht empfand. Sollte er die Verdrängung des künstlerischen Prinzips seiner Regieführung nicht noch schmerzlicher empfunden haben? Er hatte das Wort betont, die markante Theaterpose bevorzugt, auf starke Kontraste hingearbeitet und das Gerüst eines Dramas von jeder rein poetischen und malerischen Umhüllung entkleidet. Gerade an dieser schwachen, unbeschützten Stelle bemächtigte sich nun die neue Truppe der Festung und errang in kurzer Zeit, nicht ohne Anfechtung, einen glänzenden Sieg nach dem andern. Das Gesetz des Gegensatzes bewährte sich auch auf diesem Gebiete des Kulturlebens. Hatten Laube und die Seinen (und das waren mit verschwindenden Ausnahmen, mit Bewußtsein oder nicht, alle Regisseure an deutschen Theatern) die Dramen von straffer, unverzweigter Komposition vor allem gepflegt, so regte sich jetzt im Publikum unbewußt wieder das Verlangen nach den weichgearteten, dichterischen Schöpfungen, die zwischen Darstellern und Hörern einen stilleren Rapport von Herz zu Herz vermitteln und mehr durch das wirken, was sie sind, als durch das, was sie (im dramatischen Sinne) tun. Nachdem die Augen so lange gefastet, tat die Farbe doppelt wohl, nach der starren, strengen Linie weiche Fülle und Bewegung, der Überfluß nach der Kargheit — kurzum: die Meininger kamen zur rechten Zeit, und die Poesie frohlockte wieder auf Kosten der dramatischen Technik. Die Poesie? Man kennt den Einwurf der Gegner: die Kostüme, die Dekorationen; aber eine fortgesetzte Beschäftigung mit den eigenartigen Aufführungen dieser erlesenen Gesellschaft mußte die Zweifel doch erschüttern. Mit den Meiningern begann eine neue Epoche der Schauspielkunst, die, wie wir noch sehen werden, parallel mit der Entwicklung des deutschen Dramas lief. Es war eine Periode theatralischer Romantik, die sich mit dem Realismus, ja sogar mit dem Naturalismus merkwürdigerweise

dicht berührte und diesen die Zügel der Herrschaft bald ausschließlich überließ. Es ist kein Zufall, daß sich zu den von den Meiningern besonders bevorzugten Dichtungen, die in phantastischer Farbenglut schwelgen durften, bald auch Otto Ludwigs prächtiger „Erbförster" und am Ende ihrer Wirksamkeit außerhalb Meiningens auch Ibsens „Gespenster" gesellten.

Anhang.

Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart.

Als die Meininger ihre ersten stürmischen Erfolge errangen, half ihnen die Überraschung und die Sensation. Ein kleines Hoftheater schickte seine Kräfte in die Reichshauptstadt und bereitete dem Berliner Schauspielhause mit dem eignen glänzenden Sieg eine empfindliche Niederlage. Das Moment der Überraschung schwand aber bald dahin, die Meininger zogen von Stadt zu Stadt, und überall strömte ihnen die Bevölkerung in Scharen zu; überall fanden sie Nachahmung, zu ihrem größten Triumph auch bei jenen, die sie öffentlich anklagten. Die Schaulust erklärte diesen Zauber nicht allein; denn auch ernste Männer, die sich von der Ausstattung nicht blenden ließen, stimmten ihnen aus voller Seele zu und vermeinten das Beste ihrer Kunst gerade in jenen Darstellungen zu finden, die dem Auge so gut wie gar keine Reize gewährten. Das Entscheidende war und blieb eben doch die Wiedergeburt des ganzen Dichtwerks in der Reproduktion mit allen Mitteln der szenischen Kunst, und der Generalissimus der Meininger hatte vollkommen recht, wenn er sich sagte: Im Zeitalter der Elisabeth war die Bühne allen alles. Die willige Phantasie der Zuschauer bedeckte das simple Brettergerüst je nach dem Willen des Dichters mit dem ersten Frühlingsgrün, mit Hagedorn und Jasminen, mit dem Marmor der römischen Cäsarenpaläste, mit Wellen und Wolken, mit den Nebeln der schottischen Heide, und aus dieser

Bereitschaft des Publikums erwuchs dem Dichter ein unschätzbarer Gewinn. Sie befreite ihn von jedem Zwange, ließ ihn mühelos in einer Minute die weiteste Wanderung vollenden und in phantastischen Regionen verweilen, die der Dramatik für immer verschlossen geblieben wären, wenn das Theater schon damals die Tendenz verfolgt hätte, die dichterischen Träume szenisch zu verwirklichen. Heute aber beherrscht diese Tendenz alle Bühnen der Kulturvölker, auch die deutsche.

Der Herzog von Meiningen hatte vollkommen recht. Als die stabile Bühne der französischen klassischen Tragödie, die ganz im Gegensatz zur englischen stets einen bestimmten Ort vorstellte, der die Phantasie in peinlich enge Grenzen bannte, sich zu verwandeln begann und wir Deutschen ihre Regeln mit denen der englischen zu verschmelzen anfingen, war auch das Verlangen der szenischen Illusion gebieterisch geworden. Setzte man aber einmal das Bild der dichterischen Erfindung in die Erscheinung um, dann hatte man es auch ganz zu tun; dann war es widersinnig, sich mit dem Wort, der Geste zu begnügen und Kostüm und Dekoration zu vernachlässigen. Das war eine unanfechtbare Schlußfolgerung, und der Herzog konnte sie mit seinen getreuen Kämpen gegen jeden rein theoretischen Angriff behaupten. Das Wirken der Meininger und ihre Eigenart würde sich damit allein jedoch nicht erklären; zu dem richtigen Gedanken mußten ein stark ausgesprochenes Talent und eine bestimmte künstlerische Neigung: die malerische Begabung und die davon wohl untrennbare Vorliebe für die Welt der Romantik hinzukommen. Ihre Größe im „Arrangement", das sie den Engländern, insbesondere dem Charles Kean, abgelauscht, hat wenigstens noch niemand geleugnet. Aber die Meininger gingen über das englische Vorbild weit hinaus. Was dort nur ein schöner Zierat gewesen, „Tressen auf dem Hut und eine Klunker dran", das wurde bei ihnen der künstlerische Leib für die Seele der Dichtung, der Körper, den sich der Geist gebaut. Ein erlesener Geschmack schuf uns im „Caesar", im „Wintermärchen", im „Fiesco" aus dem innersten Kern der Dichtungen heraus Bilder, die sich der Erinnerung mit ihnen unauslöschlich einprägten. Ein Talent von

solcher Stärke mußte sich natürlich das reichste Feld wünschen — was Wunder also, daß es gerade diejenigen Dichtungen der Bühne zurückführte, die ihm zu seiner Entfaltung den breitesten Raum ließen, und was Wunder, daß es sich von diesen wieder diejenigen auswählte, welche die Farben begünstigten, Dichtungen, über denen der Zauber einer phantastischen Stimmung lag? Eins ist in diesem Falle mit dem andern eng verschwistert. Wo sich dem Poetischen das Malerische eint, wo die Grenzlinien der Künste ineinanderfließen und das Wort zu Musik wird, im Bereich des Clairobscur, da lag die größte Macht der Meininger; und ihre berühmte, heutzutage von allen deutschen Theatern nachgeahmte Massenbewegung entsprang weit mehr diesem Zuge, als der Hinneigung zum sogenannten „Realismus", der im Schreien und im Fuchteln mit den Armen sein höchstes Ziel sucht. Auch die Massen waren ihnen zumeist nur um der malerischen und nächst ihrer sozusagen um der tonischen Wirkung willen erwünscht, die sich mit der „Wahrheit" nebenbei ganz gut vertrug. Man stelle neben die obengenannten Werke Kleists „Käthchen von Heilbronn" und den „Prinzen von Homburg", Grillparzers Esther-Fragment und die „Ahnfrau", „Was ihr wollt", „Die Räuber", ja sogar die Wolffsche „Preciosa", und man wird den wahlverwandten, den romantischen Zug leicht herausfinden. „Caesar" mutet in dieser Umgebung scheinbar noch am fremdartigsten an, aber der Wunsch nach „Bildern" und die Lust an der Bewegung des Volkes hat ihn neben der Verehrung vor der Größe der Dichtung dem Repertoire eingereiht — man weiß, mit wie großartigem Erfolge! Der „Wallenstein" fiel dafür im ganzen schon aus der Sphäre der Meininger. Die Poesie der Politik und des Krieges hat keine Verbindung mit dem Land der Träume. Das Gewicht der Schauspielkunst des Einzelnen ist hier stärker als der Reiz des Ensembles. Daß sie das gewaltige Werk gleichwohl so vortrefflich bezwangen, würde allein schon für ihr schauspielerisches Können, für die geistige Durchdringung der Gesamtaufgabe durch den Regisseur sprechen, auch wenn uns das Bankett der „Piccolomini" nicht ein Bild von wahrhaft berauschender Pracht und Schönheit enthüllt hätte, das die Augen fast ver-

wirrte; wohlbemerkt: fast, denn für mich ist gerade in dieser Szene vom gesprochenen Wort und dem Spiel der Einzelnen nicht nur nichts verloren gegangen; alles wurde vielmehr durch den dekorativen Hintergrund noch gesteigert, und nur nebensächliche Dinge, die eine leichtere Behandlung vertrugen, die Rufe der Diener, verhallten im Lärmen. Der unvergleichlichen Wirkung der Schlußszene des dritten Aktes in „Wallensteins Tod", da die schwarzen Pappenheimer ihren Führer zurückfordern, nicht zu vergessen! Das war alles ebenso malerisch wie es mit den unausstehlich steifen, toten „lebenden Bildern" der früheren Theaterpraxis verglichen „Natur" war: Realismus im besten Sinne, künstlerisch geläuterte Wirklichkeit.

Unleugbar lag auch in dieser Pflege des malerischen Elements eine Gefahr. Nur nicht die der Veräußerlichung, von der man so gern redet. Ob die Humpen und Krüge des Grafen Terzky echte Venetianer waren, wie alt jener Schrank und diese Truhe, ob die Türen im Zimmer des Octavio Piccolomini von Holz und getäfelt waren, ob die Klinken darin in wirkliche, wohl gar historische Schlösser fielen, das war im Grunde völlig gleichgültig, und auch der prächtigste Zierat wäre nichts als ein toter Plunder, wenn der Meister der Schar ihn nicht in den Dienst der Seele des Dichtwerks gestellt hätte. Vielleicht wurde auch hie und da mit dem „historischen" Aufputz ein Mißgriff begangen, und die Schillerschen Schweizer in echten Holzschuhen waren immer etwas problematischer Natur. Wer sich im übrigen aber durch das dekorative Beiwerk von der Hauptsache ablenken ließ, mochte es bei sich verantworten: der künstlerisch geschulte Sinn erkannte immer darin den Zug zum Ganzen und zerstückelte sich das harmonisch geordnete Bild nicht mutwillig selbst. Wenn nicht die Inszenierung aus dem Geiste der Dichtung heraus erfolgte und dieser sich wirklich in ihr den Körper schaffte, dann wäre der schärfste Tadel gerechtfertigt; wer aber dem „Erbförster" von Otto Ludwig und den Ibsenschen „Gespenstern" mit derselben poetischen Anempfindung gab, was ihnen gebührt, wie dem „Julius Caesar" und dem „Homburg", der konnte diesem Vorwurf gegenüber ruhig sein. Auch wurde das Wort in Meiningen

keineswegs vernachlässigt, und wenn sich auch die Reihen der begabteren Schauspieler des Herzogs nach und nach lichteten, so blieben doch noch immer tüchtige Talente genug beisammen, die unter einer klugen dramaturgischen Anleitung ihren Platz trefflich ausfüllten. Alles war mit dieser Schulung freilich nicht zu erreichen: Macbeth, Wallenstein, Antonius und der Prinz von Homburg verlangten selbstschöpferische Talente, starke schauspielerische Begabungen, und diese fanden sich unter dem Leiter des kleinen Hoftheaters nicht immer zahlreich genug vereint. Trotz allem sicherte die Inspiration der willigen Künstler, die mit keiner Virtuosenlaune durchdrangen, auch in den Jahren des Rückgangs der Meininger und einer begreiflichen Ermüdung des Herzogs, seines jetzt verstorbenen Amanuensis Chronegk und der durch die Unruhe der Reisen abgespannten Schauspieler, dem berühmten Ensemble immer noch höchst bedeutende Vorstellungen.

Die Gefahr lag vielmehr in einer anderen Richtung. Zunächst in den Meiningern selbst, dann bei denjenigen, die sie mißverständlich nachahmten. Es war nur begreiflich, daß der Wunsch, sich auf ihrem allereigensten Felde zu betätigen, die Meininger gerade nach jenen Werken greifen ließ, die ihrer malerischen Begabung die schönsten Handhaben boten. Je zerklüfteter nun aber ein Szenengefüge ist, je öfter die Handlung unterbrochen wird, desto öfter bot sich ihnen diese Gelegenheit — auf Kosten der dramatischen Totalwirkung. Je öfter desto lieber wurde das Auge durch ein „Bild" gefesselt, und es verlangte darnach, als wäre es sein gutes Recht. So poetisch die jedesmalige Wirkung auch sein, so sehr der Maler im Sinne des Dichters gearbeitet haben mochte: die Verführung wuchs, die malerischen Rücksichten überwiegen zu lassen und das Publikum, das nach neuen Reizen begierige, allmählich durch die Überfülle von Bildern zu verwöhnen. So wurde denn ein Shakespearesches Drama (und gerade Shakespeare mußte ihnen eine ergiebige Quelle bleiben), das von geschickten Händen den Anforderungen unseres heutigen Theaters leicht angepaßt werden konnte, vielleicht nur darum in seiner ursprünglichen Gestalt belassen, weil es mit seinem bunten Wechsel dem Maler um so reicheren Stoff bot. Nun hatten sich

die Meininger hierin aber selber das Muster gegeben, wie es zu machen: in ihrer vortrefflichen Einrichtung der „Twelfth-nigth". Da gab es nur drei Dekorationen, die Zimmer des Herzogs und Oliviens, und Haus und Garten der spröden Schönen, an denen die offene Straße vorüberführt. Und trotz dieser Einfachheit lag auf der mise-en-scène der volle Zauber des wunderbaren Gedichts, Ausgelassenheit und Schwärmerei sangen und atmeten sich in diesen paar engen Räumen ganz aus, die Dichtung ward vor uns wahrhaft lebendig, und das Prinzip der modernen Bühne wurde nicht durchbrochen. Selbst Laube würde der Lösung der Aufgabe sein Bravo habe zurufen müssen. Mehr Inszenierungen wie diese, und die Meininger hätten eine doppelte Mission erfüllt: sie hätten dem Bühnenkanon ihre Huldigung gebracht, ihn damit anerkannt und zugleich um seine strengen Züge ihre leuchtenden und in der Erinnerung immer noch nachfunkelnden poetischen Farben gegossen.

Auch an dem Mißverständnis der Nachahmer waren die Meininger in etwas mitschuldig. Die „Preciosa" hätten sie beispielsweise von ihrem Repertoire unerbittlich ausschließen sollen, um so mehr, als ihre Gesangskräfte unzureichend waren und die herrliche Musik Webers, die der bescheidenen Dichtung zur Unsterblichkeit verholfen, durch sie nur mangelhaft zu Gehör kam. Warum also gaben sie das Stück dennoch? fragten die Theaterdirektoren, die ihnen ihre Effekte ablauschen wollten. Weil es eine malerische Aufgabe stellt, weil der Wald mit den Zigeunern, die Schlösser der spanischen Granden, die üppige Pracht eines Vauxhall der großen Menge gefallen, lautete die Antwort, und da es zu glauben schwer war, das Wolffsche Schauspiel habe den Direktor gelockt, so fand man keine bessere. Auch die Aufführung von Byrons ganz undramatischem „Marino Faliero", der für die Bühne auch durch die venetianischeste Dekoration nicht zu retten ist, war kaum auf eine andere Quelle als auf die des Vergnügens an der Ausstattung zurückzuführen. Nun sprachen aber gerade diese beiden Vorstellungen nirgends an, zum Glück für das Publikum, zum Glück auch für die Meininger selbst, deren Erfolge demnach doch

wohl bessere Gründe als nur die der Ausstattung haben mußten. Aber die böse Saat war gesät und ging neben der überreichen guten, die auch auf den kleinsten Theatern ihre Früchte trug, auf: Dekorationen, Kostüme, Möbel und Requisiten sind für manchen „künstlerischen" Kassenwart die erfolgreichsten Lockvögel. Und man verwöhnt sich nach dieser Richtung gar zu leicht. Ich weiß noch, daß mir selber, der ich doch an theatralische Eindrücke von früh auf gewöhnt bin, bei der Eröffnungsvorstellung des „Deutschen Theaters" in Berlin, das von den Meiningern besonders viel und viel Gutes gelernt hat, in „Kabale und Liebe" die Zimmer des Präsidenten und der Milford mit einer blendenden, die Augen berückenden Pracht ausgestattet zu sein schienen: ein überflüssiger Luxus, denn gerade dies Werk bedarf (noch weniger als etwa „Maria Stuart") der dekorativen Hilfe kaum. Immerhin kann man aber sagen, daß sie doch auch nicht schade. Heutzutage freilich, wo der Ausstattungs-Luxus überall zugenommen, ertappe ich mich schon darauf, ihn zu vermissen, wenn er fehlt. Wenn man aber in „Viel Lärmen um Nichts" auf eben derselben Bühne, die in dekorativer Beziehung so oft das richtige schöne Maß trifft, in der Kirche vor der Beschimpfung der Hero einen weitläufigen Gottesdienst zelebriert, dann tut man nicht nur etwas Überflüssiges, sondern etwas geradezu Schädliches, das (wie die pomphafte Krönung Richards III. zu Beginn des vierten Aktes, eine Liebhaberei Friedrich Haases) den Fluß der dramatischen Handlung störend unterbricht und auf derselben Stufe mit dem Krönungszuge der „Jungfrau von Orleans" steht, den Schiller, bald nachdem das Werk seinen Weg über die Bühnen antrat, selber so lebhaft verwünschte. Ein leeres Gepränge, das die Aufmerksamkeit von dem gesprochenen Worte nur ablenkt! Die poesievolle Inszenierung ist eben etwas anderes als die luxuriöse Ausstattung im Opernstil. Jene folgte dem Dichter, diese verdrängt ihn und stellt sich in den Vordergrund. Gälte es nur die Überladung eines klassischen Dramas mit allen Gaben der Erde und des Meeres, dann hätten die Engländer und Charles Kean uns mehr lehren können als die Meininger, deren

Ruhm eben die lebendige sinn- und poesievolle Verwendung der dekorativen Mittel bleiben wird, die bei jenen nur tote Güter waren.

Drama und Theater stehen in beständiger Wechselbeziehung. Die Kunst der Meininger konnte nicht ohne Einfluß auf den Stil der deutschen Dramatik bleiben. Die Bühnendichter sahen seit dem siegreichen Gastspiel in der Reichshauptstadt im Jahre 1874 ein, daß sie ihre Phantasie nicht mehr feiern zu lassen brauchten; und entsprach der duft- und farblosen Schauspielmache der Jungdeutschen die nüchterne Spielweise jener Zeit, so entstand nun eine glänzendere, buntere, phantasievollere und vor allem auch poetischere Dramendichtung, die sich in der Komposition zunächst noch ganz an die klassischen Formen anschloß. Die Dramen Halms und Gottschalls waren und sind noch die letzten Nachklänge des, bei dem Österreicher österreichisch gefärbten Schillerstils, die Dichtungen Paul Heyses tragen schon rosigere Wangen und weichere Hände — bei Adolf Wilbrandt, bei Albert Lindner verliert das Drama seine festen Konturen immer mehr, und auch in den Tragödien Fitgers quillt das malerische Element reich und weich über die dramatischen Gehege. Diese Werke waren zum Teil schon vor oder bald nach dem Auftreten der Meininger in Berlin entstanden, und konnte die Gesellschaft des Herzogs ihren Einfluß auf ihre Entstehung somit nur zum Teil, wenn auch nicht nachweisen, so doch wahrscheinlich machen, so ist es doch sehr bezeichnend, daß sie die „Hexe" und die „Bluthochzeit" für sich gewann und in ihr Reiserepertoire aufnahm. Gefahren waren von der Technik dieser Dramen für die Zukunft unserer Dramatik und Schauspielkunst noch nicht zu erwarten, denn trotz ihrer Bevorzugung des Malerischen folgten sie dem klassischen Kanon doch immer noch, und zu der Auflösung eines Dramas in eine Reihe von „Bildern" ließen sie sich nicht verleiten. Sie füllten die bei den Jungdeutschen gänzlich vertrockneten Schläuche nur wieder mit neuem Wein und gaben der Poesie, was ihr von jenen so lange vorenthalten war.

Auch mit dem jüngeren Nachwuchs, dessen erste Erfolge in den Anfang der achtziger Jahre fallen, stand die Meininger Kunst

noch auf vertrautem Fuß, und sicherlich fühlte sie den Gruß verwandten Geistes aus dem prächtigen zweiten Akt der Wildenbruchschen „Karolinger", die auf der herzoglichen Bühne denn auch bald nach ihrem Erscheinen und dem ersten Aufsehen, das der neu entdeckte Dichter, ein „Messias des Dramas", erregte, zur Aufführung gebracht wurden. Zwar hat die Meininger Intendanz den Dichter später vernachlässigt, aber sie hat auch des Verfassers „Malteser" (deren hier bei der Aufmerksamkeit, die ihnen die Theater damals zuwandten, wohl Erwähnung geschehen darf), sie hat die den Wildenbruchschen Dramen vielfach wesensverwandten, nur leidenschaftlicheren, nervöseren und sprunghafteren Schauspiele von Richard Voß bei sich aufgenommen, und sie hat mit diesen und andren Taten und Versuchen bekundet, daß sie den Dramatikern gern entgegenkam, die sich unter ihren Anregungen entwickelt hatten, und daß sie in ihren Werken ein etwas fand, das ihrer eigenen Auffassung von Poesie, Drama und Theaterwirkung entsprach. Im ganzen schien die Schauspieldichtung mit ihnen auf guten Wegen, und wenn auch die betäubenden Bühnenerfolge, die die kraftvollen Konfliktskämpfe Wildenbruchs in dem rasselnden Harnisch seiner merkwürdig plastischen, gleichsam leibhaft vor den Hörer hintretenden Sprache errangen: in den ersten Akten des „Harold" und des „Neuen Gebots" vor allem — wenn sie auch vor der besonnenen Prüfung nicht immer bestanden und teilweise ganz zerfielen, so wahrte er prinzipiell doch immer noch die Gesetze des Dramas, die seit Jahrtausenden gegolten hatten, und er verehrte die Form, die sie bei uns vor allem in Schiller angenommen, grenzenlos. Sicherheit und Halt verlor er erst, als er, bekämpft und angefeindet, durch eine neue Schule und neue Propheten aus der Gunst des Publikums verdrängt, mit dem „Neuen" zu paktieren versuchte, ohne doch das „Alte" preiszugeben („Die Haubenlerche" und „Das heilige Lachen"!). Da geriet er auf die schiefe Ebene der Bilderdramen, des „Neuen Herrn", des „Generalfeldoberst", der beiden Heinriche, und damit hat er, der das Wesen des Theatralischen kannte wie wenige und der eben darum auch zum Hüter seiner echten Art bestellt gewesen wäre, das Theaterwesen diskreditiert und jenen

halbwegs recht gegeben, die von einer Bühnentechnik überhaupt nichts mehr wissen, sondern das Psychologische sich im Drama nur noch rein, unabhängig von dem Verlangen nach Aufbau, Steigerung und allem, was Wirkung heißt, darlegen lassen wollten. Mit dem Wesen des Theatralischen verkannten diese „reinen Toren", die es natürlich gut mit der Kunst meinten, auch das des Dramatischen. Ein Schauspiel sollte womöglich nur noch eine breite epische Weide sein, auf der wir wie jenes Tier im „Faust" im Kreis herumgeführt werden. Anfang und Ende, Ausgang und Ziel sollte es nicht geben.

Zu diesem Äußersten kam es jedoch noch nicht so bald, wie eilig auch die große Sense arbeitete und mit wie unheimlicher heißhungriger Hast Saturn die eignen Kinder fraß. Die allgemeine Gärung im Leben der Völker zwang auch die Blicke der Kunst auf die Wirklichkeit und schreckte sie aus dem Land der Träume und der „Ideale" auf. Die großen Kämpfer wider „die konventionellen Lügen", Zola mit seinem wollüstigen Schwelgen im kleinlichsten und widerwärtigsten Detail, das alles doch sein großer gestaltender, mehr wissenschaftlicher als künstlerischer Sinn zu einer fast symbolischen Einheit zusammenfaßt und -hält; Tolstoi mit seinem starken Naturempfinden und seiner liebenswerten und doch so schrullenhaften Sitte und Sittlichkeit; vor allem aber der Norweger Henrik Ibsen wurden die in allen großen Kulturländern gleich sehr angestaunten und verehrten Heiligen einer Glaubensgemeinschaft, die sich, vielköpfig und unklar, doch in dem Ruf nach Änderung und Besserung, am liebsten nach einem allgemeinen Umsturz eins wußte, aus dem dann eine neue verjüngte und verklärte Gesellschaft emporsteigen könnte. Damit bereitete sich denn, Ende der siebziger und anfangs der achtziger Jahre, der sogenannte „Naturalismus" vor, der Zeit gebrauchte sich rein zu entwickeln und der in seiner letzten Konsequenz und Gipfelung wie eine Blüte nur ein kurzes Dasein führte, obgleich sein Name mit den unzähligen Mißverständnissen, die er im Gefolge zählt, noch immer gehört und sobald wohl noch nicht verklingen wird.

Wie die naturalistische Bewegung entstand, war sie eine der

notwendigen Gegenströmungen, die sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens zeigen. Wenn die Kunst zur Künstelei wird, die Schönheit zur Lüge, dann wird es nie an Männern fehlen, die ihr den Spiegel der Natur vorhalten, die falschen Götzen zertrümmern und mit bilderstürmerischer Gewalt vordringend das Echte mit dem Unechten zernichten. Mit solcher Energie, mit dem Brausen der Märzstürme, die den Frühling verkünden, zog im achtzehnten Jahrhundert das Stürmer- und Drängertum durch Deutschland; solch ein kräftiger Windhauch regte sich im Schaffen und Reden der Jungdeutschen, und dasselbe Recht, auf das jene pochten, konnten auch die Naturalisten des letzten Jahrzehnts für sich in Anspruch nehmen, denn unsre Kunst, die Dichtung nicht allein, lief wirklich Gefahr im Formalismus zu verknöchern, zu mißachten, daß unser geistiges Leben im Physischen wurzelt und daß die Kunst nirgend anders als in der Natur ihre Stoffe zu finden vermag, wie sehr immer die Phantasie sie umzubilden und zu verwandeln strebt. Prinzipiell brachte der Naturalismus uns in diesem Sinne also nichts Neues, weder in seiner berechtigten Forderung noch in den unvermeidlichen Übertreibungen der Ansprüche seiner Jünger. Noch weniger neu war er in seinem ursprünglichen Sinne als die vollständige Tatsächlichkeit und Wahrhaftigkeit im künstlerischen Schaffen. Denn das ist das ewige Glaubensbekenntnis jedes wirklichen Dichters, heiße er Shakespeare oder Byron, Calderon oder Ariost, Goethe oder Schiller. Der Idealist und Schönheitsmensch Rafael hat die Züge seiner Madonnen ebensowohl der Natur abgelauscht, wie die im Gegensatz zu ihm als Realisten bezeichneten großen Niederländer Rubens und Rembrandt, und phrasenhaft und unwahr kann man in beiderlei Gestalt sein, ob man nun das Formvolle und Schöne über das Charakteristische stellt oder dies über jenes: denn zwischen diesen beiden Polen wird sich die Kunst allezeit bewegen, und unter den Händen der großen ehrlichen Meister hat der Idealismus das gleiche gute Recht wie der Realismus.

Es war der Irrtum der neuesten Naturalisten, und nicht nur der deutschen, das zu verkennen. Sie wollten die Kunst nicht nur zur Natur zurückführen — nein, sie wollten sie ent-

thronen und aus ihrem eignen Gebiet verjagen. Daß es seit dem Urbeginn der Menschheit das Wesen der Kunst gewesen aus dem Chaos der wirklichen Dinge das Wesentliche auszulesen, zu einem neuen Organismus zu vereinigen und zum Schönen zu verklären, wie auch der blödeste Mensch den Gegenstand seiner Wünsche und Neigungen idealisiert und auch die rohesten Naturvölker das tägliche Werkgerät verzieren — man wollte davon nichts hören. Die mächtige naturwissenschaftliche Strömung der Zeit flutete auch in das Gebiet der Künste über und mit ihr drang der materialistische Geist vor, der nichts als das physische Leben anerkennt. Man anatomierte, man sezierte, man porträtierte Leichen, man suchte die Natur mit Vorliebe in ihren niedrigsten Handlungen auf.

Es war das Tun derer, die die Teile in der Hand haben, denen leider nur das geistige Band fehlt. Sie verfuhren als Vivisektoren. Die Kunst aber macht lebendig; sie zerlegt nicht, sie schafft und bildet unaufhörlich und fördert hellsehend psychologische Gesetze zu Tage, deren Offenbarung dem Naturforscher für immer verhüllt bleiben mußte. So wenig der Schleier von den Rätseln des Lebens am Seziertische gedeckt wird, so wenig findet diese Art des Naturalismus den Sitz des klopfenden Herzens der Menschheit. Das wahre Genie erkennt das Gesetz nicht im zerschnittenen, sondern im lebenden Körper; es verbohrt sich nicht krampfhaft in einen einzelnen Fall, es läßt die Harmonie der Dinge nicht außer acht und versöhnt, wo der andre nur zerreißt oder verwundet.

Hatte man aber den Menschen einmal in seinen niedrigsten Funktionen in der Kunst schauzustellen begonnen, einen Menschen ohne Hirn und Herz, also ohne das, was ihn erst zum Menschen macht, eine Bestie mehr als ein „Ebenbild Gottes", so war es nur konsequent, daß diese Hinneigung zum Tierischen, zum Entarteten und Kranken und mit ihm der ärztliche Zug sich von dem physischen auf das geistige Leben übertrug; und nun begann plötzlich der geistig defekte Mensch der Kunst und leider oft auch — dem Leben wertvoller und interessanter zu erscheinen als der gesunde. Der Kultus der Halb- und Ganznarren begann, die

Verhätschelung der Verrückten. Das Gesetz der Vererbung, Darwins Gesetz, wurde mit Vorliebe, aber immer nur an körperlichen oder geistigen Krankheitsbildern, zum Beweisthema eines Romans oder eines Dramas erhoben. Jammer und Elend überall, und da es in der menschlichen Gesellschaft so unendlich viel zu tadeln und zu bessern gibt, deckte man auch dort Schaden auf Schaden, ein Wundmal nach dem andern auf.

Waren der Kunst nun aber einmal die Augen für die unteren Regionen im Leben des Menschen und der Menschheit geschärft, für Leid, Not und Unrecht, dann verstand es sich ganz von selbst, daß die mächtigste Bewegung der Zeit, die sozialistische, in ihrem Bereich nicht fehlen durfte, und wirklich entnahm die Kunst, und die Dichtung begreiflich genug vor allen andern, dem Elend der Massen ihre Stoffe mehr als irgend sonst, und nicht selten trug sie selber ein sozialdemokratisches Antlitz. Tendenzmacherei und Mode mögen daran mitgewirkt haben, aber der heiße Drang des Mitleids auch. Über die sozialistischen Theorien mögen die Nationalökonomen urteilen — aber die Poesie tritt überall für das Unglück ein, und es wäre schlimm, wenn es anders wäre. Sie mag im einzelnen Falle irren, aus Fanatismus, aus überweichem Herzen — aber wie der Platz der Religion ist auch ihr Platz bei den Mühseligen und Beladenen, und so ist es kein Zufall, daß sich in unsren Tagen die Proletarierstücke häuften. Und so oder so: in den allgemeinen Hang, der die Kunst ergriffen hatte, fügte sich auch diese Neigung ganz organisch ein. Man wollte das Glück, die Harmonie, das Licht der Schönheit nicht mehr sehen. Das Gewand der Kunst war grau und schwarz geworden.

Es verstand sich von selbst, daß von den drei großen Warnern und Propheten Ibsen auf Drama und Theater den stärksten Einfluß gewann, denn mit der Bühne hatten sich jene beiden nur ganz beiläufig beschäftigt und ohne daß ihnen ein internationaler Erfolg daraus erwachsen wäre. Zwar machte Tolstois furchtbare Bauerntragödie, die auch in Paris und Berlin zur Aufführung kam, einen erschütternden Eindruck, aber eine weitere Wirkung über die russischen Grenzen hinaus verhinderte die Enge und Besonderheit ihrer lokalen Voraussetzungen. Zolas Dramen

aber sind in Deutschland bis auf „Therese Raquin“ fast unbekannt geblieben. Ibsen aber war aus dieser Trias nicht nur der stärkste Dramatiker und Theaterkenner (er war als Regisseur und Dramaturg in Bergen, als Leiter des Theaters in Christiania sogar „Bühnenfachmann“ gewesen) — die Verhältnisse, die er in seinen Gesellschaftsdramen aufdeckte, berührten sich mehr oder weniger mit dem sozialen Treiben in allen Kulturländern, wenn sie auch ihren Stimmungsgehalt aus den norwegischen Verhältnissen gewannen. Für Deutschland kam aber noch ein besonderer Grund hinzu, der Ibsenschen Dramatik die Stätte zu bereiten. Man hatte sich über die französischen Einflüsse oft genug geärgert und wünschte ihrer schon aus patriotischen Gründen ledig zu werden. Da blies aus den norwegischen Fjords dieser frische Wind herüber. Der konnte auch dem deutschen Schauspiel rote Backen bescheren, wenn es sich denn wirklich nicht aus eigner Kraft sollte aufrichten können. Und so begrüßte man schon den einfacheren, gesunderen und liebenswürdigeren Björnstjerne Björnson als einen Erretter. Die Meininger führten „Zwischen den Schlachten“ auf, und das „Fallissement“ und die „Neuvermählten“ behaupten sich immer noch auf dem deutschen Spielplan; und durch ihn an die herbe, stählende skandinavische Luft gewöhnt, hießen die Bühnen ausgangs der siebziger Jahre auch seinen eigenartigeren Genossen Ibsen willkommen. „Die Stützen der Gesellschaft“ bahnten ihm den Weg (1878 erschien das Stück sogar gleichzeitig auf drei Berliner Theatern, natürlich in verschiedener Übersetzung) — und seit jener Zeit zählt Ibsen, der ja wiederholt auch in Deutschland, vorzugsweise in Dresden, München und Berlin seinen Wohnsitz genommen, fast zu den Unsren.

Die „Stützen der Gesellschaft“ bezeichnen insofern einen Wendepunkt in Ibsens Schaffen, als er sich mit ihnen völlig in dem Revier des sozialen Dramas festsetzte, das er früher nur zu flüchtigem Besuch betreten hatte — denn bis dahin stammte das Größte seiner Gaben aus den Reichen der frei gestaltenden Kunst, die von Phantasie und Wirklichkeit gleich viel entnimmt und die auch seinen polemischen und lehrhaften Absichten kein künstlerisches Gewand lieh, das die Kontrolle auf die strenge Wirklichkeit des

täglichen Lebens weder herausforderte noch vertrug. Die „Kronprätendenten“ werden um der genialen Kontrastierung des ganzen und des Halbgenies willen, des Mannes der Tat, der siegreich vordringt ohne viel Worte zu machen, und des immer wollenden und nie zum sichren Vollbringen gelangenden Worthelden, ein Ehrenmal seiner Kunst bleiben: von der dämonischen Gestalt des Bischofs ganz zu schweigen, der aus den tiefsten und dunkelsten Gründen der Shakespeareschen Welt zu stammen scheint. Auch neben der mächtigen Anlage seines Doppel-Dramas vom Kaiser Julian („Kaiser und Galiläer“) behauptet sich aus der neueren Literatur nicht viel, so wenig fest Ibsen den großen Plan auch durchgeführt hat und so manche psychologische Fragen das Werk offen läßt. Vollends der „Brand“ zeigt den Dichter auf der ganzen Höhe sozusagen seiner eignen Persönlichkeit, denn in ihm hat er nicht nur ein gestaltendes Können (in der Schöpfung des holden Frauengebildes Agnes) in der reinsten und rührendsten Form bewährt — er hat in dem Helden auch sich selbst, alles was von Verlangen nach dem Heil der Wahrheit in ihm lebt und bebt, groß und allseitig ausgesprochen: im mächtigsten Pathos, in scharfer Satire, im Ton leichten Spotts und blutiger Ironie. Und dabei immer dichterisch, nicht eingeengt von der Wirklichkeit, die er in ihrer Beschränktheit und Gebundenheit ja eben von der hohen Warte dieser symbolischen Welt aus vernichten will. Ein Faust der Pflicht, treu seinem Wahrspruch „Alles oder nichts“, so lebt dieser Pfarrer Brand, seinem Herzen zum Trotz hart und grausam, ob auch seine geldsüchtige Mutter ohne Tröstung stirbt, ob auch sein Kind in der rauhen Bergluft hinwelkt und sein liebevolles Weib, das selbst mit den Erinnerungspfändern an ihr kurzes Mutterglück keinen Kultus treiben darf, dem Knaben nachstirbt. „Alles oder nichts“ — damit hofft er auf die dumme, stumpfe Menge zu wirken, damit zieht er sie wirklich für ein paar Stunden nach sich und empor in die felsige Wildnis, bis das Nahen eines Heringszugs sie dem „Ideal“ schleunigst entfremdet und der Prophet zerschlagen und zerschunden, nur mit sich allein und dem Wahnsinn unter einer Lawine endet. Wie fremd uns dieser kategorische

Imperativ in seiner unklugen und schonungslosen Einseitigkeit, wie unmenschlich uns darum der finstre und doch in sich selbst so klare Held erscheinen mag: in dieser Dichtung, deren Vorgänge niemals die bloße Wirklichkeit schildern und zum Teil ganz unreal und nur symbolisch sind, ist diese harte Konsequenz nicht nur kein Fehler — nein, Ibsen hätte in sein eignes Fleisch geschnitten, hätte er sie abgemildert. Das ganze Problem ist typisch und sollte es sein. Die Pflicht selbst wollte er an dem Widerstand der stumpfen Welt zugrunde gehen lassen. Die Rechnung mußte rein aufgehen. Über dem Gefallenen mochte dann die Stimme von oben ertönen „Gott ist Deus caritatis" oder in deutscher und schönerer Übersetzung: „Gott ist die Barmherzigkeit".

Aus dem Zentrum dieser Dichtung heraus will der glühende Wahrheitsfreund und Weltverbesserer, will der dichtende Reformator Ibsen begriffen sein. Was er im „Brand" in einer freigewählten und erfundenen Welt verkündet und durchführt, das tat er in seinen Gesellschaftsdramen in einem kleinen Winkel wirklicher Welt, in deren Raum sich hart die Sachen stoßen und die die Rechte ihrer Beschränkung und Beschränktheit geltend macht. Da heißt es mit tausend widerstreitenden Regungen und Ansprüchen Kompromisse schließen, wenn man überhaupt leben will, und der Erneuerer der Gesellschaft, der sich in diese Bedingungen nicht schickt, wird entweder ein Tor oder er wird inkonsequent und beleidigt die Wahrheit, der er den Altar errichten will, durch sein Tun ärger als seine Feinde. Da sind denn Widersprüche unvermeidlich, die dem Blick des Autors selber nicht immer verborgen bleiben. Und ehe er es sich versieht, verschiebt sich seine Stellung zu seinem Thema. Der Dramatiker, dem nichts anders obliegt als Menschen zu schaffen „nach Gottes Bilde", wird dann zum Karikaturenzeichner, der sich über seine eignen Geschöpfe lustig macht, der Reformator wird zum Skeptiker, zum Satiriker. Verschmäht er aber sozusagen das offene Eingeständnis dieser seiner Verwandlung, will er sein Thema durchführen, so wird er irgendwo doch Schaden nehmen — oder aber, er paktiert mit den Verhältnissen, und dann rächt sich seine

Schwäche an ihm wie dort sein Eigensinn. Schon die „Stützen der Gesellschaft", von allen sozialen Dramen Ibsens das gesundeste und erquicklichste, leiden an dem unentschiedenen Schluß (an dem fortan die meisten seiner Schauspiele kranken), denn von seiner Generalbeichte scheidet der Held seine ärgste Untat aus: die Ausrüstung des seeuntüchtigen Schiffs, mit dem auf ein Haar sein eigner Sohn ins Verderben geeilt wäre. Man mag das geistreich gemischte Charakterbild der „Nora" und seine Entwicklung bis zu der entscheidenden Szene des letzten Aktes, in der das „Wunderbare" hätte kommen sollen, bestaunen wie man will: um die Berechtigung der Frau, die eben doch kein Kind mehr ist, dem freilich schwachen und konventionellen Manne die sittliche Rechnung zu präsentieren, steht es bei ihren eignen Verfehlungen schlimm, und sie beweist das zu ihrem eignen Unglück selber dadurch, daß sie nicht nur den Gatten, sondern auch die Kinder verläßt. Denn eine solche Mutter, die dem stärksten aller Naturgefühle diesen brutalen Stoß versetzt, hat nichts zu fordern, gar nichts! Aber die Befreiung der Frau aus den Ketten des Mannes war das Thema des Stücks, und das sollte so schonungslos durchgeführt werden, wie das Thema des „Brand"! Unter schreienden Widersprüchen, in einem phantastischen Wolkenkukuksheim endet der so prächtig beginnende „Volksfeind". Auf welcher Insel im Ozean der Gesellschaft lebt der Mann weiter, der alles und alle wider sich aufgehetzt hat? Mit ein paar Gassenkindern will er seine Jungen im eignen Hause erziehen lassen, er, der soeben noch öffentlich erklärt hat, es könne keine gute und große Gesinnung daher kommen, wo es keine Reinlichkeit gebe? Und ist dieser Doktor Stockmann, das große cholerische Kind, das sich so heillos darüber freut, der Stadtverwaltung einen Schaden am eignen Leibe nachweisen zu können, der ihr vielleicht den Tod bringt, ist denn das noch ein ernstzunehmender Weltverbesserer? Da knospen schon pathologische Keime, die sich in der Hauptfigur, oder doch in dem Kolporteur der „idealen Forderung" in der „Wildente" schon ganz ins Schrullenhafte auswachsen. Das schlagendste Beispiel für die Verschiebung der Stellung des Autors zu seinem Stoff! Da kommt ein junger Mensch (Gregers Werle)

aus der Einsamkeit der Berge in die versumpfte Gesellschaft der Stadt zurück; wir fühlen mit ihm, wir treten mit ihm für die Sache der Wahrheit ein, wie wir es mit Brand und Doktor Stockmann taten, und allmählich verwandelt sich des Dichters Sympathie für seinen kühnen Neuerer in Spott und Hohn, bis er ihn als kompletten Narren seitwärts stehen läßt. Und nicht das Thema und seine Träger, auch alle übrigen Personen sieht er bald mit diesen, bald mit jenen Augen an, und so kommt es bei Ibsen zu dem seltsamen „Debattieren der Idee" (von der bei Hebbel die Rede war), das den Dichter dazu führt, keiner seiner Personen recht, sondern allen unrecht zu geben: wie es sich auch in den „Gespenstern" und in „Rosmersholm" zeigt, dem künstlichsten oder auch kunstvollsten seiner Dramen und einem der merkwürdigsten dialektischen Meisterstücke, das es auf dramatischem Gebiete gibt. In dem ganzen Werk ist keine einzige Regung ungebrochener Natur, die uns übermannte und durch ihre unmittelbare Wirkung überzeugte, alles ist ersonnen und ergrübelt, und doch lassen wir uns von diesem ring- und schuppenreichen Gewirke von Minute zu Minute fester umstricken, und mit Rosmer und Rebekka gehen wir willenlos in den Tod.

Wie viel Wunderliches, Verschrobenes und Krankhaftes diesen Werken aber auch anhaften mochte: der Feind, die Gesellschaft, war darin doch mit den Augen des Hasses ungemein scharf erschaut und in allerlei Typen nicht nur, sondern eigenen, unnachahmlichen Persönlichkeiten ebenso lebendig wie theatralisch packend dargestellt. Fast alle Episoden und Nebenfiguren skizziert Ibsen mit verblüffender Sicherheit, und wo er übertreiben und persiflieren kann, greift er in keiner Weise fehl; so ist der Photograph Ekdal in der „Wildente" eine satirische Prachtfigur. Aber auch seine breiter und reicher ausgeführten Gestalten stellen der Schauspielkunst die feinsten Probleme, und der Begabung der Frauen zumal eröffnet er ein ganz neues Feld. Diese Frau Alving und Rebekka West, diese Nora und Hedwig Ekdal — das war etwas andres als der ewige Salondamen-, Kokotten- und Backfischtypus der französischen und deutschen Durchschnittskomödie. Daß seine Technik mit ihren klugen Expositionen, die immer auch Leben und

Bewegung sind, mit ihren Retardationen, ihren plötzlichen Schreckschüssen bei den Franzosen in die Schule gegangen, schadet weder der Wirkung noch dem öffentlichen Kredit seiner Dramen (wenn man es überhaupt bemerkte), und so begreift es sich denn zur Genüge, daß nicht nur die Theater ihm ihre Tore weit öffneten, sondern daß er auch bei dem lesenden Publikum, vor allem bei der Jugend, die bei allen großen öffentlichen Strömungen geschoben wird, während sie zu schieben glaubt, einen wohlbereiteten Boden fand. Bei dem Schlachtgeschrei „Modern" dachte man auf literarischem Gebiet seit der Mitte der achtziger Jahre in erster Linie an ihn. Er war auf der Bühne die Verkörperung alles Neuesten: des Emanzipationsbegehrens der Frauen, der Vererbungstheorie, einer neuen schauspielerischen und Regietechnik, die sich so streng wie möglich an das Leben hielt oder halten wollte — denn die letzten Konsequenzen wurden erst später gezogen — kurz, er konnte sich nicht ohne Grund einen deutschen Nationaldichter nennen, und es mochte nun stimmen oder nicht: wenn man sich auf ihn berief, glaubte man sich auf Natur und Wirklichkeit zu berufen; der vermeinte „Naturalismus" zog mit den kleinen fleischfarbenen Büchlein der Reclamschen Universalbibliothek, in der seine Dramen erschienen, unter hunderttausend Fähnlein ins Land.

Daß es nicht stimmte, zeigte sich jedem nicht ganz blinden Auge sehr bald. Die Symbolistik des „Brand", die Phantastik des „Peer Gynt" übertrug der Dichter jetzt in die wirkliche Welt. Hatte ihm bis dahin seine Neigung, Thema und Personen von allen Seiten zu betrachten und in jeder Beleuchtung zu zeigen, Gefahren bereitet (Gefahren für die ruhige und einheitliche Wirkung des Kunstwerks), so verfälschte er sich sein Problem nun gleich von Anfang an durch ein mystisches Element. Das lugte schon aus der „Frau vom Meere" hervor. Hier aber ließ es sich noch menschlich auflösen. Diese Ellida Wangel brauchte eben nur eine hysterische Natur zu sein, größer und tiefer, aber im Grunde nicht weniger kapriziös als die verdorbene und boshafte „Hedda Gabler". Aber gespielt hatte der Dichter mit der Mystik in der „Frau vom Meere" auf alle Fälle doch, und aus

diesem Spiel wurde nun Ernst. „Baumeister Solneß“ erschien, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“, alle mit den tiefen Zügen des Ibsenschen Antlitzes, aber alle weit ab von Natur und Wirklichkeit. Man hat diese Dramen insgesamt gedeutet, sehr geistreich, sehr bedeutend, mit echt deutschem Spürsinn, übergründlich — aber noch keinem der Erklärer ist es gelungen, sie zu guten Schauspielen umzudeuten. Ideen, Begriffe führen in den Lüften den blutlosen Kampf — die Leiber, die zu ihnen gehören sollen, sind zusammenhanglose Undinger, die mit dem Leben nichts zu tun haben und von denen das Theater keinen Gewinn zieht. Große Anlagen blitzen auch in ihnen auf — aber das unmögliche Ganze läßt uns ihrer nicht froh werden. Dem „Naturalismus“ aber, der doch die bare und blanke Verkörperung der Wirklichkeit sein soll, warf Ibsen damit selber den Fehdehandschuh hin. Im Grunde war er zwar immer viel zu sehr Künstler gewesen um Naturalist sein zu können, so wenig wie es im letzten Grunde Zola und Tolstoi gewesen. Sie alle hatten wohl mit naturalistischen Mitteln gearbeitet, aber ihr Endzweck war dieser „ismus“ niemals. Zola hat das in seinem Kampf mit den Allerjüngsten in Frankreich klipp und klar ausgesprochen, und in jeder seiner neuesten Streitschriften geht Tolstoi härter mit dem materialistischen und naturalistischen Geiste ins Gericht. Es wäre eine Verletzung der Wahrheit, die großen Beiden noch als Zeugen für den Naturalismus aus- und aufzurufen. Ibsen ist ihnen mit gleich zweifelfreien Erklärungen zwar nicht gefolgt; aber durch die Tat, durch seine Werke hat er ihn verleugnet. Man muß schon andre Heilige zitieren, wenn man für ihn kämpfen will.

Dieser Heilige ist den Jüngeren inzwischen bekanntlich längst entstanden und mit ihm eine neue spezifisch deutsche Dramatik, die zurzeit nicht nur in allen Gauen unsres Vaterlandes die Herrschaft führt, nein, die auch zu andren Völkern dringt: fast so wie die übermächtige Kunst Richard Wagners. Und doch liegen Welten zwischen ihnen, denn Wagners Musikdrama war und ist in der Wurzel idealistisch, während die neue Dichtung Deutschlands, die fast immer noch die neueste ist, immer noch naturalistisch zu sein behauptet (so viele Wandlungen sie auch schon

durchgemacht hat) und jedenfalls in ihrer ersten Phase den Naturalismus in seiner äußersten Konsequenz vertrat.

Das Jahr 1889 war das Werdejahr dieser Erscheinung. Zwar hatte auch bei uns die Literatur schon lange gekreist. Eine Gruppe von „Jüngstdeutschen", die mit der der Jungdeutschen vieles gemein hatte, vertrieb mit leidenschaftlichem Eifer die neuesten Ideen und schaffte und schuf an allen Enden: in kritischen Schriften aller Art, auf dem Gebiete des Romans und der Novelle. Aber diese begabten Männer (Alberti, Conrad u. a.), zu deren Programm sich im ganzen auch die Brüder Hart, die Lyriker Arent, Henckell und der genialische Detlev von Liliencron, der stärkste und reinste Dichter unter ihnen, bekannten, wandten sich dem Drama entweder gar nicht, oder nur ganz flüchtig zu (Liliencron mit den phantastischen Schauspielen „Knut der Herr", „Die Merowinger", „Der Trifels und Palermo"), und an der stattlichen Dramenreihe, die der kühne Führer der Schar, der vielseitige, rastlose Carl Bleibtreu veröffentlichte, gingen die Bühnen mit geringen Ausnahmen achtlos vorüber. Aus den Reihen dieser Kämpen entstand das Wort die „Moderne", und vor fünfzehn Jahre waren sie und der Realismus ihrer Schöpfungen, die, um „naturalistisch" zu sein, noch viel zu viel Romantik und künstlerische Disposition mit sich führten, in Deutschland wirklich die Modernsten: wenn ihr Wirken auch auf die literarischen und literarisch interessierten Kreise beschränkt blieb und in die breiteren Schichten des Publikums nicht drang. Aber auch diesen Platz auf der vordersten Bank verloren sie über Nacht. Auf der „Freien Bühne" in Berlin erschien das Drama „Vor Sonnenaufgang" von Gerhart Hauptmann, und mit ihm begann für die Dramatik und die Schauspielkunst eine neue Ära.

In meinem am 23. April 1893 gelegentlich der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar gehaltenen Vortrag „Shakespeare und der Naturalismus" habe ich eine Szene dieses Stücks, die Liebesszene zwischen Alfred Loth und Helene Krause mit der Balkonszene aus „Romeo und Julia" in Gegensatz gebracht, lediglich um das Prinzip des konsequenten Naturalismus in seiner Armut und Undurchführbarkeit zu

kennzeichnen. Denn stärker kann es sich von dem Prinzip der Kunst nicht abheben als in diesen beiden Szenen. Bei dem konsequenten Naturalisten führen die Liebenden eine stumme Szene auf. „Unversehens, aus einer gewissen Schüchternheit heraus küßt sie ihn zuerst auf den Mund. Beide werden rot, dann gibt Loth ihr den Kuß zurück; lang, innig, fest drückt sich sein Mund auf den ihren. Ein Geben und Nehmen von Küssen ist eine Zeit hindurch die einzige Unterhaltung — stumm und beredt zugleich — der beiden." Das geht dann noch eine Weile so fort, in Punkten und Gedankenstrichen verstummt der Dramatiker zugunsten des wortlosen Glücks der Liebenden, und Hauptmann hat ohne Zweifel geglaubt, mit dieser Behandlung, die der Wirklichkeit so treu wie möglich nachzeichnet, eben darum auch der Wahrheit und der Kunst die größtmögliche Ehre zu geben. Ganz anders bei Shakespeare. Da reden die Liebenden, oder vielmehr: der Dichter redet für sie. Ich hielt und halte die Beantwortung der Frage „Wer hat nun recht, Shakespeare oder Hauptmann?" noch jetzt für eine Frage über Leben und Tod der Kunst, und die Lösung habe ich darin zu finden geglaubt, daß eine völlige Nachahmung der Natur in ihren zeitlichen und örtlichen Erscheinungen schlechthin unmöglich und die Aufgabe des Künstlers nicht die ist, die Oberfläche der Dinge zu photographieren, sondern durch sie hindurch zum Sitz ihres Herzens vorzudringen und dem Worte zu leihen, was in seinen Tiefen unausgesprochen schlummert. Denn das eben ist das Kennzeichen der Begnadeten, die wir Poeten nennen, da zu reden, mit ihren Worten zu reden, wo der Mensch verstummt, und die verborgene Natur an das Tageslicht zu heben; und wer das nicht vermag, wer nichts als die Sprache des Werktags stammeln kann, diese dürftige Scheidemünze des Verkehrs von Seele zu Seele, der ist eben kein „Dichter". Es ist derselbe Gedanke, dem ich in den vier Bänden dieser „Dramaturgie" immer wieder Ausdruck gegeben habe. Den Rohstoff der Natur schmelzt der Dichter in seine Formen um. Aus der Fülle des Daseins schöpft er das Wesentliche und ordnet es nach den von ihm beherrschten Gesetzen einer ästhetischen Zweckmäßigkeit, die wir Schönheit nennen.

Will er es anders machen, will er der Wirklichkeit sklavisch nachzeichnen, so wird er bald am Ende des Weges angelangt sein. Das haben seit Tausenden von Jahren alle Künstler gefühlt. Nach dieser unausgesprochenen „Theorie", die ihnen in Fleisch und Blut lebte, haben sie ihre Meisterwerke geschaffen, und dies „Prinzip" hat schließlich auch kein Geringerer als — Hauptmann anerkannt, zum mindesten doch, als er die „Versunkene Glocke" goß. Schon in jenem Vortrag, der als Supplement zu Band XXVIII der Shakespeare-Gesellschaft im Druck erschien, durfte ich aussprechen (auf Seite 8), daß „das große Talent des Autors (Hauptmanns) sich unterdessen immer reiner zum Künstlerischen läutert und daß er das naturalistische Dogma vielleicht einmal ganz überwinden wird".

Ob der frühere Kritiker der Vossischen Zeitung und jetzige Direktor des Wiener Hofburgtheaters, Herr Dr. Paul Schlenther, diesen Satz nicht gelesen und ob er es wirklich nicht verstanden hat, daß ich nicht gegen die große Begabung seines Freundes und Schützlings gekämpft habe, sondern gegen die falsche Lehre, in deren Bann diese Begabung zu verkümmern drohte, das frage ich mich mit Erstaunen, denn ich hatte ihn höher eingeschätzt, als er sich in seinem Buche über „Gerhart Hauptmann" ausweist. Mit dieser Verwahrung lasse ich es ihm gegenüber aber auch genug sein, denn seine Kampfweise, die ihm sogar schon von Gesinnungsgenossen Vorwürfe zugezogen hat, ist nicht die meine, und in den Kampf über künstlerische Prinzipien, der in reiner Luft mit reinen Waffen geführt werden muß, mische ich nur mit dem äußersten Widerstreben den häßlichen Ton eines Privatgezänks.

Mit der künstlerischen Läuterung Hauptmanns hatte es inzwischen wirklich seine Richtigkeit, wenn sie sich auch nicht für jeden sichtbar und in steter Entwicklung vollzog. Eine so verschwommene und blutlose Figur wie den Loth hat er nicht wieder geschaffen und auch in die Kloake seines vielbeschrienen Erstlingsdramas hat er sich nicht zum zweitenmal begeben. Dafür verlor er in dem „Collegen Crampton" und im „Biberpelz", die seine scharfe Menschenbeobachtung über jeden Zweifel hinausrückten, auch in den „Webern" und dem „Florian Geyer" die

dramatische Form aus dem Auge, die „Vor Sonnenaufgang“ nicht vermissen ließ und die in den von Ibsen beeinflußten „Einsamen Menschen“, bis dahin seinem bedeutendsten Drama (im eigentlichen Sinne), trotz aller naturalistischen Einzelheiten völlig gewahrt blieb. Aber, wie es immer zu gehen pflegt, die Saat, die er gesät, ging mittlerweile auf, und als er selber schon um hundert Meilen voraus war, standen seine Jünger und Nachahmer noch auf dem Fleck, von dem er ausging, und übertrumpften ihn in Tat und Lehre. Jetzt kam es wirklich zu der Verkündigung, daß ein Drama nur ein beliebiger Ausschnitt aus dem Leben der Welt zu sein brauche, etwa so wie ein impressionistischer Maler mit dem Rahmen ein Stück Natur, womöglich häßlicher Natur, absteckt und nun auf die Leinwand wirft, was sich zufällig darin abgrenzt. Jetzt konnte man allen Ernstes lesen, daß die Handlung eines Dramas sich genau so rasch oder so langsam abspielen müsse wie im Leben! Wo aber dann die Dramenstoffe hernehmen? An das in ein paar Minuten erledigte Diner, das „Freund Fritz“ seinen Gästen gibt, habe ich schon an andrer Stelle erinnert, und der barock-geniale Schwede Strindberg läßt den Bedienten Jean in seinem ausdrücklich als „naturalistisch“ bezeichneten Schauspiel „Comtesse Julie“ Kalbsnieren und eine Flasche Wein mit der Schnelligkeit eines Konzertessers verzehren. Es klingt fast wie ein Märchen aus fernen Zeiten, daß man sich einmal hat abmühen müssen zu beweisen, daß auch in der Bühnenkunst der „Naturalismus“, d. h. die vollste oder doch die größtmögliche Nachahmung der Wirklichkeit eitel Komödie ist. Ein Mansardenstübchen oder ein Apfelkeller wird auch auf einer kleinen Bühne immer noch die verehrungswürdigen Dimensionen eines Rathaussaales haben müssen, wenn — das Publikum überhaupt etwas sehen soll. Sehen aber wollen wir doch im Theater und hören auch, und alles, was sich zwischen den Pfeilern des Proszeniums abspielt, geschieht um unsret-, um der Zuschauer willen. Das Licht, die Luft, die Wellen, alles ist falsch, wie die Gifte, die Dolche, die Todeswunden, und wenn der Regisseur uns auch das echteste Zimmer dort oben aufbaut, eine Kammer zum Beispiel, eine Krankenstube mit allem

Gerät und allen Gerüchen — ihr fehlt die vierte Wand, die jener Seite zugekehrt ist, auf der die Zuschauer sitzen. Und wenn man auf diesen Einwurf entgegnen würde, diese Wand müsse freilich fehlen, denn sonst würde man nichts sehen, dann tönt es selbstverständlich zurück: nun freilich! Eben darum ist der konsequente Naturalismus auf der Bühne unmöglich, denn an der Wirklichkeit gemessen ist jenes Theaterzimmer ein fürchterliches Unding. Auch die realistischeste Szene bleibt darum wie das realistischeste Spiel immer nur Konvention, und die Schauspieler, die die reinsten Naturalisten zu sein glauben, betrügen sich wie die gleichgesinnten Dramatiker nur selbst, oder aber: sie müßten für ein Zimmer mit vier Wänden schaffen und spielen. Da ist es dann freilich einerlei, ob ein Stück Anfang und Ende hat oder ob der Darsteller seine Rolle mit der oder jener Technik spielt — man sieht und hört sie ja doch nicht. Das klingt alles so selbstverständlich, und doch gab es eine Zeit, wo es das nicht war.

Immerhin hatte doch auch die Schauspielkunst von der neuen Bewegung mancherlei nutzbare Anregungen bekommen, und die wahrhaften, d. h. die künstlerischen Talente überwanden auch die Krankheitsperiode, in der man soweit verfiel, „Kabale und Liebe" im Deutschen Theater im bequemsten Schlendrian eines modernen Gesellschaftsstücks zu spielen. Es gab freilich Schauspieler, die nur in der naturalistischen Komödie gut und darüber hinaus ungenießbar waren, allein das wetterwendische und launenhafte, aber doch sehr große Talent des Herrn Kainz fand sich, wie man es von einem Bühnenkünstler verlangen darf, auch im höheren Stil wieder zurecht, und mit Frau Sorma und dem tüchtigen Rittner steht es nicht anders. Hatte doch auch der Dichter des Naturalismus ihnen inzwischen Aufgaben gestellt, die denen seiner Erstlingswerke kaum noch und bald gar nicht mehr glichen. Der verpönte Vers, den auch Ibsen, wie er in jenem offenen Brief an die Schauspielerin Wolf in Christiania verkündete, aus dem neueren Drama verbannt wissen wollte, der Vers, der seit Jahrtausenden der Dichtung Ehrenkleid gewesen und den die Fanatiker der neuen Lehre auf den Kehrichthaufen zerrten, wagte sich sogar in

Hauptmanns dramatischen Dichtungen unglaublicherweise wieder hervor: schüchtern und unter falscher Etikette noch in „Hanneles Himmelfahrt", ganz offen und mit keiner anderen Berechtigung, als bei Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist und Grillparzer auch, in der „Versunkenen Glocke".

Schon das novellistische Stimmungsbildchen von dem armen schlesischen Weberkinde, das hier mit einem kolossalen Apparat auf die Bühne verpflanzt wird — ein Drama wird es niemand nennen —, war eine verschämte Absage an den Naturalismus. Ein guter Brocken wurde ihm zwar noch mit der schonungslos und scharf gezeichneten Armenhaus-Misère zugeworfen, des Stückes andere Hälfte gehört aber — nicht der Phantasie des armen Hannele, wie Hauptmanns verblendete Parteigänger wollen, sondern lediglich der Phantasie des Dichters an. Denn die Sache des Naturalismus, der doch einmal das Leben zeichnen will, wie es ist, ist das Idealisieren und Stilisieren nicht. Handelt, spricht und träumt das vierzehnjährige Proletarierkind Hannele Mattern, dann muß sie es demnach auch nach dem naturalistischen Kodex genau so machen wie in der Wirklichkeit. Eine unlösbare Aufgabe! Denn wer zeichnet die Bilder des Fieberwahns einer Sterbenden nach? Wer kennt sie? Wer möchte sich vermessen zu sagen, so müßte es in einem todkranken Kinderhirn aussehen, so ordentlich und reinlich, wie es die Bühnendarstellung uns zeigt, statt wild und chaotisch, in unablässiger Flucht durcheinander zu schwanken? Es wäre der lächerlichste Selbstbetrug, und den traue ich dem klugen und ernsten Hauptmann nicht zu. Aber wenigstens ein bißchen glaubwürdiger hätte er Hanneles Träume schon gestalten dürfen, nicht vom Standpunkt des Naturalisten, sondern von dem jedes echten und wahrhaften Dramatikers aus. Die Diakonissin, die im Traum zu Hanneles Mutter wird, der polternde und fluchende Vater, der Dorfschneider — vortrefflich! Aber auch die Gestalt des Todes? ist sie mit dem Seelenleben des Mädchens auch nur halbwegs vereinbar? Wann erscheint dem armen ungebildeten Dorfkinde der Tod überhaupt als Person? Wie kommt sie dazu ihn zu verkörpern? Soll das die Erbschaft des Blutes sein? denn irgend einem hohen

Herrn verdankt die Tochter des Maurers Mattern das Leben. Doch aber hat sie nie andre Eindrücke als die in ihrem Dorfe gehabt — und nach welcher Psychologie sähe sie ihn als hohen bleichen schwarzgekleideten Mann mit wallenden schwarzen Gewändern, schwarzen Flügeln, gestützt auf ein schwarzumflortes Riesenschwert? Solche Vorstellungen können sich in der Seele keines Mädchens in keinem Weberdorfe der Welt bilden. Sieht sie den Tod wirklich personifiziert, dann dürfte er ihr allenfalls in der Gestalt des Sensenmanns mit dem Stundenglas erscheinen, wie ihn das Volk sich malt, wie man ihn aus den Totentänzen kennt, wie Hannele ihn in der Dorfkirche im Konterfei gesehen haben könnte. Und wenn die Engel, Hanneles Traumgestalten wohlbemerkt, nicht wirkliche, leibhaftige Cherubim und Seraphim, die Verzückte begrüßen, dann sprechen sie die melodischen Verse:

„Wir führen am Saum unsres Kleides
Ein erstes Duften des Frühlings,
Es blühet von unsren Lippen
Die erste Röte des Tags.
Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat,
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt."

Aber solche Worte vermag sich das fiebernde Hirn des armen Kindes gewiß nicht zu bilden, und so schön sie klingen, so rührend die ganze angelische Erscheinung wirkt: vor der naturalistischen Theorie halten sie nicht stand, so wenig wie die schöneren Verse, die der Heiland spricht: der Heiland wohlbemerkt und nicht sein Abgesandter, wozu man ihn, um das Stück bühnenfähig zu machen, mit sehr unnaturalistischem Mut umgewandelt hatte. Und da wir doch einmal beim Kritisieren sind — und dem Naturalismus, der auf die Wirklichkeit kontrolliert sein will, muß man genau auf die Finger passen: ist denn die ganze Voraussetzung des Stückes überhaupt möglich? Der gutherzige Lehrer, der das bejammernswerte Kind aus dem eisigen Wasser rettet, der sollte es nicht auch die Nacht bei sich behalten, selbst auf Kosten der eigenen Ruhe? Der sollte die Kleine von dem Herzen des „lieben Herrn Jesus" wegreißen, um ihr auf dem muffigen,

modrigen Lager unter Trunkenbolden und Dirnen, dem Auswurf der Menschheit, zu betten? Das scheint mir schlechthin undenkbar. Und doch müssen wir mit dieser unwahrscheinlichen Grausamkeit das ganze Stück mit seinem nervenfolternden Jammer erkaufen und der Rührwirkung, die immer einsetzt, sobald wir unschuldige Kindheit leiden sehen. Ein paar Tage nachher, nachdem ich das „Traumstück" im Berliner Schauspielhaus in Max Grubes vortrefflicher Regie mit Frau Conrad-Schlenther als Hannele gesehen, las ich in Goncourts „Marie Antoinette" von den letzten Stunden des Dauphins. Es waren nur ein paar Zeilen, die nur Tatsachen bringen wollten, Geschichte, kein Kunstwerk, und sie erschütterten mein Herz so tief, daß mir das traurige Bild tagelang nachging. Und wie würden wir erst leiden, wenn wir den königlichen Knaben oder irgend ein armes Hannele in der Wirklichkeit hätten sterben sehen!

Klebte dem Falter in „Hanneles Himmelfahrt" immer noch ein Stück von der Puppenhülle des Naturalismus an, so regte der Dichter in der „Versunkenen Glocke" seine Schwingen völlig frei. Das war nun wirklich eine Himmelfahrt. Jetzt war das künstlerische Prinzip bis auf das letzte I-Tüpfelchen gerettet — ehe daß ein Nörgler den im Blankvers skandierten schlesischen Dialekt als zu „idealistisch" bemängeln konnte. Nichts, gar nichts mehr knüpft den Stoff und die Form dieses Werkes an die Brutalitäten in Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang". Aber hatte er sich dem „Naturalismus" abgewandt, so dankte ihm die Natur dafür mit der schönsten Krone durch die Hand der Kunst; sie ließ ihn die Elementarwesen beschwören, die der Dichtung ihr Gepräge und ihre Bedeutung geben: den Bocksfuß und den Froschkönig, die Elfen, über deren Tänzen der Geist des „Sommernachtstraums" funkelt, und die ganze holde Gestalt des Rautendelein, eine nachgeborene Schwester der Fouquéschen Undine. Auf dieser Verklärung des Naturhaften beruht abgesehen von der prinzipiellen Stellung die Besonderheit und die Größe des Gedichts, nicht auf dem Dramatischen, das schwach, zu körperlos und unklar ist und das mit Rätselfragen ein unerlaubtes Spiel treibt. Zwar glaube ich den Gedanken der Dichtung zu erraten

(und halte ihn für groß und schön), daß der Künstler nur im Bunde mit der Natur (der Glockengießer und Rautendelein) das Herrliche schaffen kann; daß er sich eben darum mit der Sitte, auch wenn sie gut und geheiligt ist, entzweit (Heinrichs Bruch mit seinem edlen Weibe). Ich verstehe es, daß ihn die Reue packt (die Stimme der Glocke aus dem See, der die Leiche der Frau birgt), denn zu tief ist unser ganzes Leben mit der Kultur verwachsen, als daß wir uns von ihr losreißen könnten. Auch das glaube ich noch richtig zu deuten, daß die an sich seelenlose Natur sich von uns abwendet, wenn wir sie von uns stoßen — aber weiter reicht mein Wissen nicht und der Schluß besonders ist mir völlig verschlossen. Auch haben die Menschen des Stücks weitaus nicht das körnige Leben der früheren Dramen Hauptmanns, und die endlosen Reden des Glockengießers lassen uns stark an seiner (Heinrichs) Begabung zweifeln, denn der wirkliche Künstler bildet, aber redet nicht. Der schauspielerische Gewinn der Dichtung für die Bühne ist somit kein großer und ihr theatralischer Reiz nur ein melodramatischer. Gleichwohl: ein Flöckchen wirklicher Poesie wiegt alles auf. Und jetzt hatte Hauptmann ja gezeigt, daß er ihr Geheimnis kannte. Jetzt lag es dem Dramatiker ob, zwischen Hanneles Himmel und dem Luftreich der „Versunkenen Glocke" einerseits und den Revieren der Bestialität, in denen er sich so oft aufgehalten, die Mitte zu finden: das Reich der großen, starken menschlichen Leidenschaften und der Herrschaft des gigantischen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt".

Ist der „Fuhrmann Henschel" dort zu Haus? Gewiß nicht. Die fürchterliche Hanne Schäl stammt sogar aus den schlammigsten Niederungen. Aber der echtesten Beobachtung verdankt diese Furie ihre Entstehung doch, mit unvergleichlicher Sicherheit sind die Figuren des zweiten Planes entworfen, und der Charakter des Fuhrmanns ist in den Hauptzügen mit Meisterschaft entwickelt. Über seine Halluzinationen wird man rechten dürfen, aber seinem Ende geht er, durch das schlechte Weib im Innersten gebrochen, mit tötlicher Sicherheit entgegen. Auch glaube ich, daß Hauptmann der Verschmelzung beider Welten, der Phantasiewelt und

der Welt der Wirklichkeit, mit dem Werk wieder um einige Schritte näher gerückt ist, und wären die monatelangen Pausen zwischen den einzelnen Akten nicht, die hier den psychologischen Zusammenhang unterbrechen: auch die Komposition bestünde mit allen Ehren. Der vierte Akt ist für sich genommen eine einzige mächtige Theaterszene.

Nun aber wäre es des Schwankens zwischen den verschiedenen Stilarten genug. Jetzt gilt es für den Dichter seinen eigenen Stil zu finden. Daß er ein Dramatiker ist, wissen wir, daß er ein Dichter sein kann, auch. Jetzt möge er sich uns als der dramatische Dichter oder der dichtende Dramatiker offenbaren und sich damit die Krone aufs Haupt drücken, mit der ihn die vorlauten Königsmacher der Literatur voreilig schon gekrönt hatten. Heraus aus der trüben Enge der schlesischen Dörfer, aus der dumpfigen Welt, in der keine großen Geschicke reifen können! Als Rudolf Lothar in der Wiener „Wage" vom 29. Januar 1899 dem „Fuhrmann Henschel" nach der Aufführung im Hofburgtheater ein vollgerüttelt Maß von Ehren gab, da stellte er die Vergleichung zwischen Schiller und Hauptmann an und meinte, jener sei „für seine Zeit ein nicht minder konsequenter Realist gewesen wie Hauptmann für die unsre." O nein; dem ungeheuren Irrtum, mit dem die naturalistische Schule in Deutschland einsetzte, ist Schiller nie verfallen gewesen; nie hat er daran gedacht, die Wirklichkeit so blank und bar wie sie ist auf das Theater zu bringen, und darum hat er niemals aufgehört und aufhören wollen, ein Künstler zu sein. Auch durch seine krüdeste Prosa rauscht immer noch eine melodische Schönheitswelle, ein befreiender Gedanke. Der Dramatiker im engeren Sinne kann dessen vielleicht entraten, aber der dramatische Dichter kann es nicht, und seit den ältesten Tagen dionysischer Kunst sind die großen Dichter immer auch die großen Denker gewesen. Und darum hat Lothar vollkommen recht, wenn er dem Gedanken ein Loblied singt, der wie das Schöne den plumpen Stoff durchsäuert und beschwingt. „Schiller war ein Krösus an Gedanken" sagt Lothar, und Shakespeare war es auch. „Hauptmann ist arm. Was Hauptmann an Gedanken hat und gibt, ist ihm von

außen gekommen; in sich selbst findet er nichts. Ich kenne noch keinen einzigen Gedanken Hauptmannscher Prägung". Und weiter: „Wie kommt es, daß seine Kunst uns niederdrückt, statt uns zu erheben? daß wir das Theater gepeinigt verlassen? Könnte Hauptmann den Blick vom Boden erheben, so hätten wir diesen Eindruck nicht. Im Schicksal des Einzelnen das Geschick der Allgemeinheit, im Leben der handelnden Personen das Leben der Menschheit, im Mikrokosmus der Bühne den Makrokosmus des Ganzen zu zeigen, das war von je Ziel und Aufgabe des Dichters. Er löste sie mit der Kraft des Gedankens, der die Brücke schlägt zwischen der Scheinwelt auf der Bühne und der Welt da draußen."

Das ist so richtig wie möglich. Und auch die Gegenprobe stimmt. Was macht „Kabale und Liebe" so groß, vor hundert Jahren ein Wirklichkeitsbild, wie es der „Fuhrmann Henschel" im kleinsten Genre jetzt ist? Der Dichter erhob es über seine ganz bestimmte zeitliche und fast auch örtliche Färbung hinaus in das Reich der Poesie. Die Zeitgenossen konnten diese Tragödie des dritten Standes genau auf ihre Echtheit kontrollieren, den Mitlebenden war sie wirklich. Für uns ist dies Wirkliche, der Realismus ihres Stoffes längst „historisch" geworden, und daran sich fort und fort zu erbauen, würde der Gegenwart wohl kaum mehr gelingen, wenn nicht das Ewige in ihr, eben das Poetische sie über die Zeiten hinweggetragen hätte. Das bloß Wirkliche veraltet schnell und wird zur Kuriosität. Aber das, was eine große Dichterseele ihm aus der eignen Fülle hinzusetzt, die Art, wie er die trübe Materie mit seinen Gedanken durchleuchtet, mit seiner Empfindung durchwärmt, wie er der trocknen Prosa den Schwung seines Rhythmus, die Melodie seiner Rede leiht, das macht es unvergänglich. Die trostlose Enge der Fuhrmannswelt schnürt uns das Herz zu. Aber über die furchtbaren Geschicke in „Kabale und Liebe" hebt die Schwinge des dichterischen Genius unser übervolles Herz hinweg in die reine stärkende Luft seiner Höhen. Die atmen wir beglückt ein, nicht den Pesthauch der Sümpfe. Darum wird „Kabale und Liebe" unsrem Volke nach hundert Jahren noch sein, was es heute ist. Hoffen wir,

daß es sich dann auch eben so gern noch mit den Erlebnissen der Familien Siebenhaar, Wermelskirch und Henschel beschäftigt, wie wir heutzutage mit den Schicksalen der Häuser von Walter und Miller.

Der Naturalismus in seiner Reinkultur war ein Berliner Gewächs. In der Reichshauptstadt erwuchs er und von seiner Kritik wurde er großgenährt. Hat man Berlin für die Verwirrungen verantwortlich zu machen, die er und seine Theorie in konfusen Gemütern anrichteten, so hat man Berlin dafür auch die mächtigen Anregungen zu danken, die von ihm in alle Lande ausgegangen sind. In seiner Theorie spukte der Geist des seligen Nicolai, aber in seiner Praxis, die Hauptmann vertrat, war Kraft genug seine Irrtümer zu überdauern und ihm Zeit zur Läuterung zu lassen. In der Literaturgeschichte wird Berlin darum, das künstlerisch fast unfruchtbare Berlin, Hauptmann seine Schule und seinen Anhang mit vollstem Rechte für sich beanspruchen können. Das theatralischere, aber in der ganzen Anlage künstlerischere prächtige Talent Sudermanns, das bei seinem Erscheinen in der „Ehre" so enthusiastisch begrüßt wurde, hat ihm schon weichen müssen. Dasselbe Publikum, das sich an der Moral des Grafen Trast nicht satt hören konnte, tat dem Dichter des „Katzensteg" und der herrlichen „Frau Sorge" den Schimpf an, seine „Schmetterlingsschlacht" im Lessing-Theater auszuspotten, und die Kritik der Hauptmann-Gemeinde sitzt über den „Theatraliker" beständig zu Gericht. Das feinere und formalere Talent Ludwig Fuldas, der auch einmal ohne allen Grund den Naturalisten beigesellt wurde, weil sich einige seiner Stoffe mit dem polemischen Programm der Neuesten berührten, hat diesen Konkurrenzkampf längst aufgegeben. Die starke und ganz individuell gefärbte Begabung Max Halbes ist noch nicht zur Ruhe und zur sicheren Herrschaft über sich selbst gelangt. Aber eine bunte Schar neuer Hoffnungen umkreist in Berlin mit jenen den dramatischen Helikon, und es ist ein Vergnügen ihrem lebhaften Ringen zuzuschauen. Das theatralische Interesse ist ins Ungeheure gewachsen, und bis an die äußersten Grenzen der „Provinzen" tragen Berliner Zeitungen und Berliner Schauspieler das Spree-

Evangelium, seine eigentümliche Mischung von prickelndem Witz und trockener Nüchternheit, von kritischer Ruhe und vorstürmender Neuerungssucht, von blasierter Großtuerei und kerniger, gutmütiger Gesundheit, mit allem aber auch seinen Mangel an Feuer und Phantasie und sein Minimum an Schönheitsgefühl. Diese Fehler zu korrigieren, haben Mittel- und Süddeutschland, unsre großen und kleinen Residenzen und alle „Städte im Reich", die überhaupt etwas von der Kunst wollen, ein dringendes Interesse. Es wäre der größte Unsegen für Deutschlands Kunst, wenn Berlin unsre geistige Metropole würde, wie Paris es für Frankreich ist. Aber auf die theatralische Hegemonie in Frankreich kann Paris ganz andre Rechte geltend machen als Berlin in Deutschland. Denn die Franzosen sind das geborene Theatervolk. Alles wird ihnen zur Szene, zur Pose, zum pathetischen Schlagwort, zur witzigen Pointe. Sie spielen ohne es zu wollen und ohne hinterhältige Absichten im Leben beständig Komödie, bei jeder Handlung bestimmt sie die Rücksicht auf ein gewisses künstlerisches Arrangement, und darum ist es nicht widersinnig, daß sich alles, was die Nation an theatralischem Können besitzt, in den Pariser Theatern konzentriert hat. Von alledem kann in Berlin keine Rede sein. Die Verhältnisse kehren sich vielmehr geradezu um. Weitaus die meisten theatralischen Talente kommen uns aus dem Süden, aus Österreich, und darf man aussprechen, daß jedwede Zentralisation der Kunst zum Unsegen gereicht, so wäre der Schaden hier zwiefach. Wir haben Berlin für die bedeutenden Anregungen zu danken, die es uns neuerdings auch auf literarischem Gebiet gegeben — aber zur Kunsthauptstadt fehlt ihm alles, was es vor allen andren Städten allein befähigt hat, die Reichshauptstadt zu werden.

Aber ein mächtiges Gegengewicht wird seine Wirksamkeit auf dramaturgischem Gebiet in der Schwebe halten: Wien, das warme, schönheitsfreudige, künstlerische Wien. Den Rang der ersten Theaterstadt hat es zwar an Berlin räumen müssen, aber das vornehmste Theater deutscher Zunge und die reinste künstlerische Tradition besitzt Wien in der Bühne seiner Hofburg immer noch.

Laubes Ansehen war zwar durch die Meininger erschüttert

worden, aber daß seine Nachfolger seinem Andenken gefährlich geworden seien, wird man nicht behaupten können: Münch-Bellinghausen gewiß nicht, kaum aber auch Dingelstedt, so aufsehenerregend seine Bühnenleitung dort wie überall war. Laube handelte nach einem Prinzip, das mit seiner eisernen Persönlichkeit eng vernietet war; Dingelstedt folgte den Eingebungen einer Laune. Er liebte es, das gleichmäßige Grau des theatralischen Alltagslebens durch ein Brillantfeuerwerk zu unterbrechen. War es verpufft, dann versank das Theater wieder in Aschenruhe. In Weimar brachte er zu Schillers Säkularfeier zum ersten Male den ganzen „Wallenstein" an einem Tage und überraschte die Welt mit den Shakespeareschen Historien, die er viele Jahre später in Wien aufs neue doppelt glänzend ans Licht rief: ein Vorgang, der bekanntlich Schule machte. In München versammelte er 1854 die ersten deutschen Schauspieler zum Gesamtgastspiel und erstritt sich mit dem kecken Wagnis einen nachhaltigen Sieg. An solchen Unternehmungen, die weithin gesehen wurden, hatte er seine Freude; ihnen schenkte er seine ganze Kraft, seine rasch arbeitende Phantasie, seine Lust an starken Lichtern. Ich habe zwar verhältnismäßig nur wenig Aufführungen unter Dingelstedtscher Leitung gesehen, aber sie genügten mir im Bunde mit den authentischen, ihm wohlgesinnten Berichten der Wiener Kritik, seinen dramaturgischen Aufsätzen, seinen Bühneneinrichtungen, um mir sein Bild festzustellen. Es war etwas Meteorgleiches, Improvisatorisches in seiner bedeutenden und widerspruchsvollen Persönlichkeit; er blendete und fesselte, aber er hielt der sorgfältigen Prüfung nicht stand. Ein Regietalent ersten Ranges war er ohne Zweifel. Opferte aber Laube den Dichter ohne Rücksicht seinen Grundsätzen und seiner richtigen Vorstellung von der Komposition eines Dramas, so setzte Dingelstedt ungeniert seine eigenen Einfälle an die Stelle der dichterischen, ohne sich doch auf denselben strengen Sinn für die Form berufen zu können, und überbot die dramatische Situation durch opernhafte Zutaten. An die Stelle der Meininger Kunst trat wieder die bloß prunkvolle Ausstattung à la Charles Kean. Seine Vorschläge zur Inszenierung der „Braut von Messina" (in den „Münchener

Bilderbogen"), des „Faust" u. a., über die ich im ersten Bande dieser „Dramaturgie" geredet habe, sind ebensoviele Proben der willkürlichsten Effekthaschereien, deren Unmöglichkeit sich leicht beweisen läßt, und fast unbegreiflich bleibt seine im zweiten Bande erörterte Vergewaltigung einiger Shakespeareſcher „Historien". Bei Laube, dem die folgerichtige Führung der Handlung alles galt, war es doch immer noch entschuldbar, wenn er diesem seinem Prinzip getreu die Stücke zusammensetzte, bei Dingelstedt aber, dem großwortigen Vorkämpfer des großen Dichters, hoffte man dem feinsten Verständnis, der größten Schonung zu begegnen, und man erschrickt nicht wenig, wenn man ihn ohne allen Grund und ohne das mindeste Bedenken seinen vergötterten Dichter beseitigen und sich selbst in seiner ganzen Selbstgefälligkeit an seine Stelle setzen sieht. Vorwürfe, die man ihm im Innern seiner Theaterverwaltung gemacht, können dagegen den, der die dramaturgischen Leistungen nur, sofern sie sich der weiteren Öffentlichkeit darstellen, betrachtet, nicht kümmern. Es ist wohl möglich, daß er einen Künstler, wie Lewinsky mit Unrecht vernachlässigt hat. Aber das Urteil über einen Schauspieler wird, leichter als man es sich gestehen will, durch Sympathien beeinflußt, deren man nicht Herr ist, und wenn Dingelstedt sich von der Bedeutung Lewinskys nun einmal nicht überzeugen konnte, so durfte er auch nicht anders handeln als er es tat. Kein Schauspieler, der nicht Gelegenheit findet, über Zurücksetzung zu klagen. Frau Gabillon kämpfte gegen die „Wunderblume" Charlotte Wolter, die Wolter gegen Kathi Franck, Frau Lewinsky fühlte sich von Herrn Max Burckhardt zurückgesetzt, Hartmann stritt wider den „Star" Mitterwurzer, und seine Frau, die vortreffliche Künstlerin Helene Hartmann-Schneeberger, wünschte, als sie ins „ältere Fach" überging, Rollen zu spielen, die der Frau Louise Schönfeld übertragen worden. Mit solchen Ambitionen hatte sich also selbstverständlich auch Dingelstedt herumzuschlagen. Beging er dabei Fehler, so blieben sie doch, *wenn* es Fehler waren, auf die Geschichte und die Entwicklung des Theaters ohne Einfluß, wie des Mannes ganzes theatralisches Wirken, das keine prinzipiellen, keine neuen Bahnen verfolgte. Er blendete

durch ungewohnte und ungewöhnliche Mittel, er faßte seine schillernde Begabung zuzeiten kraftvoll zusammen, um eine Aufgabe, die ihn lockte, ganz mit ihr zu erfüllen. Was er als Lyriker und Novellist bedeutete, liegt auf einem andern Gebiet. Als Bühnenkünstler war er ein Mann des Augenblicks, und nur in diesem Sinne war er ein echter Mann des Theaters.

Und da war Laube mehr, weit mehr, so gewiß ein mit Überzeugung und Energie vertretenes künstlerisches Prinzip hoch über der bloßen eitlen Laune steht. Mit seinem Namen wird immer auch ein sachliches Interesse verknüpft bleiben. Wohl war seine Regiekunst wie sein Schaffen einseitig, und so gewiß nur dasjenige Drama das Muster darstellt, das eben so dichterisch, dramatisch stichhaltig wie bühnenwirksam ist, so gewiß verlangt auch die Wiedergabe eines Kunstwerks auf der Bühne nicht nur die Rücksicht auf die ausschließlich theatralische Wirkung. Es war darum ein Glück, daß den „Theatermännern" Laube und Dingelstedt in der Leitung des Burgtheaters eine so ganz und gar dichterische Natur wie Adolf Wilbrandt folgte. Der wurde nun zwar wieder von einem Schauspieler, Dr. August Förster, ersetzt; aber Förster war ein Mann von literarischer Bildung und gutem Geschmack, und selber hatte er dem Ensemble des Burgtheaters zu lange angehört, um nicht von seinem Geist und seiner Schulung durchdrungen zu sein. Und immer prägte der genius loci, der Geist des Wienertums unter jeder Führung (die meisten Direktoren waren Norddeutsche) und trotz der ganz verschieden gearteten Persönlichkeit seiner Leiter dem Theater zum Erstaunen sein unverkennbares Siegel auf: auch Dr. Max Burckhardt hat es nicht verwischen können, und noch hat es selbst Herr Dr. Schlenther nicht vermocht, so sehr ihm daran gelegen sein wird, den Berliner Stil nach Wien zu verpflanzen, für den er, ohne Zweifel doch aus seiner vollsten Überzeugung heraus, so oft und heftig seine Lanzen gebrochen hat. Auch haben es ja die berühmten Schauspieler der Burg bei ihren Berliner Gastspielen in den letzten Jahren oft und hart genug hören müssen, daß es mit ihrer Kunst nicht mehr getan sei.

Hier liegt allerdings eine große Gefahr. Einer Auffrischung

ist das Personal der Burg ohne Zweifel bedürftig, aber es wäre geradezu ein künstlerisches Unglück, wenn Wien seine Tradition (die man revidieren mag!) an die Berliner Schule naturalistischer Herkunft verlieren sollte. Denn was ist jene Tradition anders als das innige Bündnis warmblütiger Natur mit dem edelsten Stil, äußerster Einfachheit mit Vornehmheit und Würde, der Lebenswahrheit mit der Poesie? Es ist die weise Zurückhaltung im Gebrauch der schauspielerischen Mittel, das Zusammenfassen von hundert kleinen zu einer einzigen ruhigen großen Wirkung, die Gipfelung der Darstellung zu einem oder mehreren alles überragenden Höhepunkten. Der heutige Berliner Stil ist quirlig und sprunghaft, aber launisch, heute so, morgen so — der Stil der Burg bleibt sich gleich, denn er ist das Produkt völliger Reife. Jener gleicht jungem Most, gährend und prickelnd, dieser ist abgeklärter Wein. Alle bedeutenden Schauspieler der Burg, aus welchen Landen und welcher Schule sie auch kamen, haben sich allmählich dahin geformt, diskret und doch deutlich zu sein, einfach und doch reich, Kraft und Empfindung zwar immer ahnen und durchschimmern zu lassen, aber sie nur in den höchsten Momenten völlig zu verausgaben, stets Natur zu geben, aber immer nur gebändigt, immerdar die Kunst der Form, die den vollen Inhalt des Lebens in sich aufnimmt, wie die Form der Glocke das kochende Metall. Was im hohen Norden steif, in Dresden oder Weimar hohltönig geworden wäre, das wurde von dem menschlich liebenswürdigen Wienertum für die Erde gewonnen und blieb auch im Pathos innig und auch in der größten Geste schlicht. Nur kein Marmor auf der Bühne, nur Fleisch und Blut überall! Diese Wärme ist fast schon Poesie, aber sie ist es noch nicht ganz. Um das Kunstgebild von dem Boden des Gemütlichen fort und höher hinauf zu rücken, so hoch, daß wir zu ihm hinaufsehen müssen, war noch ein anderes nötig. War es die Romantik, die seit der Pflege der Spanier, durch deren Schule ja auch der große Grillparzer gegangen, den morgenroten Hauch über die Kulissen der Burg gebreitet? Ich weiß es nicht. Aber ich spüre in dem echten Burgtheaterstil das Wehen Grillparzerschen Geistes. Welche Formen dieser Schauspielgeist

in seinen höchsten Offenbarungen annimmt, das habe ich schon in einem Aufsatz, den ich zu dem Kaiser-Jubiläums-Werk „Fünfzig Jahre Hoftheater" beigesteuert, an einigen Beispielen klar zu machen versucht, die ich hier wiederhole.

Ich suchte nach dem Charakteristischen der Burgtheatertechnik, zunächst in den Leistungen Sonnenthals. Der Zauber seiner Stimme, seiner Persönlichkeit gehörte ihm allein. Mit der bloßen Abwesenheit aller kleinen Mittelchen konnte es natürlich auch nicht getan sein, denn die werden von jeder großen Kunst verschmäht, und darin steckt nichts Positives. Da trat mir denn, nachdem ich den herrlichen Künstler mehr als fünfzigmal gesehen, in Wien selbst, in Berlin, in Hamburg und Bremen, in allen Hauptgestalten seines großen Repertoires, aus seinen Leistungen immer wieder ein einzelner Zug in blendendster Beleuchtnng entgegen, ein wahrhaft schöpferischer Zug, der eine gefährliche und psychologisch nicht unbedenkliche Szene in einem großen Dichtwerk mit einem Ruck auf die festesten Füße stellte. Die Nuance — ach nein, es war weit, weit mehr: — findet sich in Wallensteins mahnenden und bittenden Worten an Max Piccolomini im dritten Akt des „Todes", und sie wird jedem unvergeßlich sein, der sie einmal gesehen. „Max, bleibe bei mir. Geh' nicht von mir, Max" — der gebietende, schonungslose, ichsüchtige Moloch, der immer lauernde und planende Diplomat rührt da plötzlich die Saiten zärtlicher Sentimentalität. Allerdings zum Zweck. Er will mit dieser besonderen Tonfärbung etwas erreichen, will mit ihr den Führer der Pappenheimer für sich und seine Sache gewinnen.

Aber so ist es von Schiller doch auch nicht gemeint, daß Wallenstein hier nichts als eine Rolle spielte. Er spielt wohl, ein wenig, aber er spielt seine eigene Rolle — il joue son propre rôle, sagt George Sand im „Horace" — und das zarte Empfinden seiner Worte ist darum keine Heuchelei. An dieser Klippe sind schon viele Friedländer gescheitert, und von Sonnenthal erwartete man es um so besorgter und gewisser, als sein Organ leicht von Tränen strömt. Und gerade da rettete er dem Charakter das Leben und machte das Unmögliche möglich. Durch eine

einzige kleine, aber entschiedene Bewegung. Er tritt dem jungen Piccolomini zur Linken und stößt ihn mit dem leicht geschwenkten Ellenbogen an den Arm. Das war es. So tut man es guten Kameraden. Mach' doch keine Dummheiten, alter Junge, heißt das. Aus der Freundschaftsschwärmerei im Stil der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, aus dem Nachklang des Tones der Gleim-Jünger und Anselmo-Dosen-Brüder war plötzlich etwas ganz Realistisches geworden. Nicht weniger herzlich, nicht minder traulich, als man die Stelle zu sehen und die Worte zu hören gewohnt ist, aber auf den Ton des Lagerlebens gestimmt, männlich-kordial, und doch um die Welt nicht salopp. Das ganze Verhältnis des älteren zu dem jüngeren Manne bekam nun erst die rechte Färbung. Es stimmte zum Ganzen. Es brachte den Charakter des Helden nicht mehr ins Wanken. Und wenn Sonnenthal ein wenig später den Max mit beiden Händen an den Schultern zu sich herumzieht, so daß sie sich nun Antlitz gegen Antlitz gegenüberstehen, so floß auch das aus der gleichen Quelle, aber etwas Neues vermochte uns diese Einzelheit nach jener bedeutenden und entscheidenden Bewegung nicht mehr zu sagen. Vollends daß Sonnenthal-Wallenstein in der Szene mit den Kürassieren einem von der Mannschaft Helm und Wehrgehenk zurechtgerückt hatte — das war wirklich nichts als eine „Nuance", zwar eine gute, aber doch im äußerlichen und zufälligen Sinne. Die hätte auch fehlen können. Und wer sie mit jenem Schlag mit dem Ellenbogen gleich hoch einschätzte, der hatte dessen auffallende Bedeutung nicht begriffen. Das war eine Offenbarung, eine Meisterglosse, ein „Spiegel in einem dunklen Wort". Vor einigen Jahren erzählte ich auf Rigi-Scheidegg dem greisen Conrad Ferdinand Meyer davon. Er verlor sich ganz in der Betrachtung dieses deutenden Zeichens und sagte ein um das andere Mal: „das ist herrlich", „das ist ganz herrlich".

Ein jeder schafft sich in dieser vielgestaltigen Welt seine Symbole für das Unmeßbare und Unwägbare selbst. Seit Sonnenthals Wallenstein bedeutet mir die bestimmte Armbewegung die Kunst des Burgtheaters. Und wenn ich unter seinen Meistern und Meisterinnen Umschau halte: immer fühle ich einen warmen

Hauch, den Druck einer weichen Hand, und immer sehe ich ein rund und wohlig zusammenstimmendes Kunstwerk an einer einzigen Stelle scharf und entscheidend beleuchtet. So flutet das Sonnenlicht in Rembrandts Schützengesellschaft im Amsterdamer Reichsmuseum in das braune Dunkel der Halle, in der die Gilde sich versammelt. Ganz so brach es aus Frau Helene Hartmann im letzten Akt der „Schmetterlingsschlacht" für einige Augenblicke mit ungeheurer Kraft hervor: eine Anklage gegen den Geldprotzen, der wie ein Götze an seinem Rechenpult thronte, und über dessen Haupt weg gegen das Schicksal, das das verarmte Weib zu all' den kleinen Listen gezwungen, ihren Töchtern Männer und sich Brot zu verschaffen. Im Ausdruck, im Grad war es etwas ganz anders als die Geste des Friedländers, im Prinzip war es dasselbe. Jetzt rückte das halb komische Gebahren der Frau erst in das rechte Licht, jetzt wuchs es ins Große, Typische und Tragische und verriet uns, auf wie dunklem Grunde die kleinen Theaterspäßchen der ersten Akte erwachsen waren. Sudermann hat freilich die leidenschaftliche Haltung, die Frau Hartmann seiner Schöpfung damit gegeben, nicht gebilligt; er hatte sie komischer gewollt. Ich wette zehn gegen eins, daß auch Schiller gegen Sonnenthals Geste ernste Bedenken erhoben haben würde. Und doch behielten die Schauspieler hier (es kommt selten genug vor) wider ihre Dichter recht. Diesen selber zum Trotz hatten sie sie erhoben und gerettet. Solch einen herrlichen Moment hatte auch Herr Hartmann in „Weh' dem, der lügt", als er, überwältigt von des Bischofs Worten „Gott! Mein, Dein, Aller Gott", wie unter der physischen Wirkung eines Blitzstrahls erschrocken zusammenknickt, wie es der Dichter zwar gewollt, aber wie es nicht jedem Leon gelingt. Auch die erschütternde Art, mit der Sonnenthal den Höhepunkt in der Risler-Komödie herausarbeitet, sein Tasten nach dem Halse, sein gewaltsames Zerren an der Krawatte, als der unglückliche Alte unter der fürchterlichen Wahrheit ersticken will, trägt verwandte Züge. Und auch die Wolterschreie kamen aus derselben Richtung: Entladungen einer gepreßten Seele, die an sich gehalten, so lange es irgend

ging, und die sich nun, für einen Moment nur, von der Last befreit und willenlos verrät, was sich in ihr von Schmerz, Haß und Lust angesammelt. So deutet auch Lewinsky als Franz Moor (den ich noch in seiner besten Zeit, vor etwa fünfundzwanzig Jahren, zuerst sah) in der ersten Szene mit keinem Ton, mit keiner Miene den Teufel an, der dem Vater und dem Bruder das Grab gräbt. Selbst nach dem Abgang des Alten nahm er die Maske nicht sofort ab. Nur auf ein einziges Wort hämmerte er mit hartem Schlag unbarmherzig los, daß es klirrte und dröhnte, ein nichtsbedeutendes Wort, als müßte sich seine wahre Natur überhaupt nur einmal wieder Luft schaffen, einerlei wohin sie träfe: „Der Weg dazu ist ihm verrammelt, wie der Himmel der Hölle." Die Beispiele ließen sich verhundertfachen.

Daß sich der alte Burggeist, der diese Formen geschaffen, seine schon so erstaunlich oft bewährte Widerstands- und Assimilationskraft auch fernerhin bewahren werde, darf man zuverlässig hoffen. Hat er sie doch jüngst noch herrlich bewiesen, als er den seiner Kunst allzufrüh entrafften Mitterwurzer burgfähig machte. Den launenhaftesten aller Schauspieler, den die Kritik während seiner ersten Burgtheaterperiode nicht viel besser als einen „Wurstl" behandelte. Auch als er im Reich gastierend umherzog und volle Häuser machte, umkreiste er den Altar der Kunst in wunderlichen Sprüngen im allerweitesten Bogen. Immer setzte er an die Stelle der Kunst sich selbst, seine Einfälle, seine künstlichen Auslegungen. Er war die personifizierte Grimasse, die ewige Unruhe, das ewige Anders. Nichts stand ihm fest. Richard der Dritte, Franz Moor oder Conrad Volz — heute spielte er sie so, morgen anders, und immer wie er, nicht wie der Dichter wollte. Und diesen merkwürdigen, ungewöhnlich begabten Mann erzog sich der Genius der Burg leise und still, aber mit fester Hand zu einem seiner echtesten und bedeutendsten Verkünder, zu einem Propheten fast wider Willen, und mochte ihn immer noch eine Anwandlung von Originalitätssucht und Virtuosenkitzel plagen: das bedeutete zuletzt nichts gegen die künstlerische Stärke seiner Gaben und war zugleich ein heilsames Gegengewicht gegen die blasse fett-

werdende Routine, die, nachdem sie Jugend und Lust verloren, auf den Pfaden der Burgtheatertradition bequem hinschlenderte und sie zu diskreditieren begann.

Denn das ist unleugbar: auch die Technik der Burg hatte ihre negative Seite, die Sparsamkeit in der Verwendung der äußeren, zumal der mimischen Mittel, barg für halbe Talente und schwache Naturen auch ihre Gefahren. Die Zurückhaltung sieht der Knickerei gar zu ähnlich: dem Aufsparen der Kräfte auf einen Höhepunkt zum Schaden alles dessen, was demselben voraufliegt. Oder sie gleicht der Leisetreterei, dem Dünnetun, für das jedes laute Wort und jede energische Handbewegung der Gewährung einer Gnade gleichkommt. Das eine so unleidbar wie das andre. Und doch sind sogar einige der Größten aus den letzten Dezennien des Burgtheaters dieser Gefahr nicht immer entgangen. Ehe es zum Schrei der Wolter kam, mußte das Publikum manch stilles sanftes Säuseln über sich ergehen lassen, ein interesseloses Wortgeplätscher, aus dem die Seele nicht einmal murmelte. Prof. Jacob Minor, der die Künstlerin im achten Bande des Grillparzer-Jahrbuchs so ausgezeichnet gewürdigt hat, nennt es sogar „ein befremdliches Schnattern". Denn wirksam wird die Zurückhaltung erst, wenn man dem Schauspieler die Fülle des Besitzes und die Bereitwilligkeit, an jeder rechten Stelle mit voller Münze zu zahlen, beständig abspürt. Wenn der große Ausbruch nur wie ein übermäßiges Forzieren der Ohnmacht wirkt, nicht wie das Außersichgeraten der gesammelten Stärke, dann ist er wertlos, und schon manche Wolternachahmerin hat zu ihrem Schaden erfahren müssen, daß der berühmte Schrei in ihrem Munde nichts als ein fröhliches Lachen im Publikum weckte. Wer innerlich nicht genug zu sagen hat, den muß die prunklose Gelassenheit des Burgtheaterstils unrettbar bloßstellen. Da wird denn Phlegma, was Breite und Fülle, Langeweile, was Maß sein soll, und solche Karikaturen der Tradition wird man auf den Brettern der Burg wahrscheinlich immer vorgefunden haben, so gut wie man sie heute findet. Nur bei den Großen bleibt Stil, was bei den halbschlächtigen Jüngern zur Manier entartet. Nur die Vollnaturen siegen mit der Kunst der Burg überall, durch

sie, wie durch sich selbst, weil sie aus dem echtesten Kernholz das einfachste, vornehmste und dichterischeste Bühnengebild schaffen; die Schwächlinge aber, die mit einer anderen, bunteren, reicheren und beweglicheren Technik immer noch einen leidlichen Augenblickserfolg erringen würden, müssen gerade mit dem Burgtheaterstil unfehlbar scheitern: in dem jetzigen Deutschland, dem von Berlin beherrschten Deutschland gewiß; aber sie hätten auch in dem Deutschland der Fünfziger- und Sechzigerjahre versagen müssen, denn die gestelzte Wichtigtuerei der Nullen, die Würde und Hoheit der Schlafmützen hat nirgend und zu keiner Zeit ein Recht zum Dasein.

Diesem Zerrbild des Burgstils wird die frische Kunst, die Berlin nach Wien importiert, den Spiegel vorhalten können, und insofern sind die Wiener Engagements der Berliner Hauptmann-Spieler kluge und nützliche Experimente. Es scheint mir auch nicht zweifelhaft, daß ein Künstler wie Kainz sich ihm genau so anzupassen vermag, wie es seinerzeit Mitterwurzer getan, denn er ist von den Meiningern zur Ehrfurcht vor einem künstlerischen Ensemble klug vorgeschult, und, wenn er will, gelingt ihm ein Sprung in das dichterische Revier der Bühne zum Entzücken. Aber die Götter leihen bekanntlich kein Pfand, und Herr Kainz „glaubt und wagt" nicht immer, damit ihn ein Wunder in das schöne Wunderland trage. Ihm diese Kraft zu stärken, das wäre die Aufgabe der Direktion, und es wäre traurig, wenn ihr das mit ihm und den andren „kommenden" Männern und Frauen nicht gelänge, traurig, wenn die Lust zur Kleinmalerei, die Spaßigkeit der Wirklichkeitskontrolle, die zappelnde Unruhe der Darstellung über den großen breiten ruhigen Stil, den Kunststil, den Sieg davon tragen sollte. Was für bedeutende schauspielerische Talente der Naturalismus zu Tage gefördert hat — wie kommt es, daß sie auf andrem Gebiet, dem Gebiet nicht der alten, sondern der großen, der ewigen Kunst, der Kunst Shakespeares, Goethes, Schillers, Kleists und Grillparzers so oft versagten? Weil ihre Aufgaben die geringeren, ihre Siege die wohlfeileren waren. Das vergesse man doch nie. Ein ausgezeichneter Fuhrmann Henschel war andren Tags ein miserabler Richard der Dritte

und bald darauf ein noch schlechterer Wallenstein. Frau Else Lehmann mag eine vorzügliche Hanne Schäl sein. Aber ich kenne kein Theater, deren erste Liebhaberin das Publikum und die Kritik in der Rolle nicht in Erstaunen versetzt hätte. Es gibt eben keine schlechte Hanne. Das liegt ohne Zweifel an der unheimlich echten Zeichnung dieser bestiarum maxima. Aber dergleichen zeichnet sich eben auch leicht nach. Steigt man von dieser niederträchtigen Person noch einige Stufen abwärts, dahin, wo die Vertierung sich dem Idiotentum, dem Wahnsinn oder der völligen Monstrosität nähert — welcher Bühnenkundige weiß nicht, daß die Verrückten und die Halbtiere immer Erfolg haben? Es gibt keinen schlechten Kaliban so wenig wie es einen schlechten Mime gibt. Einen Schauspieler, der als der Kretin Amandus in der „Jugend" von Halbe ungeheuer gefiel, verpflichtete der Direktor eines großen Stadttheaters auf diese Rolle hin schleunigst für seine Bühne, um alsbald die Erfahrung zu machen, daß er damit eine völlige Niete gezogen. Karikaturen zeichnen sich eben leichter als schöne, stolze, freie Menschenleiber, und Shakespeare erheischt eine größere Darstellungskunst als Hauptmann: wenigstens als der jetzige Hauptmann, von dem man vielleicht noch nicht weiß, „was er noch alles erreicht und ermißt, denn noch nicht aller Tage Abend ist".

Darum sei man vorsichtig mit der Einführung der Hauptmann-Jünger und -Darsteller in den Kreis der Burg. Berlin hat seine Physiognomie so gut wie Wien, und beide werden sie behalten müssen. Die Züge Wiens aber sind künstlerischer als die Berlins. Das frische Beispiel der heutigen Kunstübung in unsrer Reichshauptstadt mag der gealterten Muse der Donaustadt neue Impulse geben, und frisches Blut tut dem Burgtheater gewißlich not. Aber mehr als ein Korrektiv wird die Berliner Schule ihm nicht sein können und dürfen. Der sachliche, nüchterngesunde, sozusagen berlinisch geartete Laube konnte dem großen Österreicher, dem unsterblichen Dichter Grillparzer, der in allem sein Gegenteil war, ein neues Bühnenleben bereiten, eine völlige Auferstehung, und gleiche Erweckungsdienste leistet vielleicht die Schauspielweise Berlins derjenigen Wiens. Aber die erweckte

und verjüngte Burg wird nach demselben „Prinzip“ weiter leben und wirken, wie sie es seit einem Jahrhundert getan, denn dies Prinzip heißt „Kunst“. In Einzeldingen werden die Spielformen sich ändern, so gewiß alles Leben sein Kleid wechselt; die Schale wird sich wandeln, der Kern nicht. Eine Firma Grillparzer-Laube — der Gedanke wäre auch gar zu lächerlich! Dergleichen Gegensätze verschmelzen sich nicht. Eine Firma Wien-Berlin wäre kein geringeres Unding. Lernen mögen die beiden Mächtigen von einander, und vielleicht unterjocht eins das andre. Eine Einheit aber werden sie nicht. Warum aber wollen wir uns dessen nicht freuen, daß sie zwei sind? Ein jedes gibt der Welt, was das andre nicht vermag, und das Wesen der Kunst ist es, vielgestaltig zu sein. Das war ihr in Deutschland möglich, wie nirgend sonst, und das möge es in alle Zukunft bleiben!

Namen- und Sach-Register

zum

III. Bande.

Aeschylus. 10. 63.
Altschlüsse. 372. 373.
d'Albert, Eugen. 145.
Alberti, Konrad. 431.
Anschütz, Heinrich. 154. 227.
Arent, Wilhelm. 431.
Arioſt. 421.
Auerbach, Berthold. 253.
Augier, Emile. 406.

Bach, Johann Sebaſtian. 398.
Bamberg, Felix. 128. 186.
Banks, John. 377. 378. 380.
Baumeiſter, Bernhard. 245. 246.
Bayer-Bürck, Marie. 92. 296.
Beethoven. 398.
Benedix, Roderich. 374.
Berg, Franziska. 270.
Björnſon, Bjornſtjerne. 424.
Birch-Pfeiffer, Charlotte. 295.
Bleibtreu, Karl. 431.
Booth, Edwin. 400.
Boyer, Claude. 377.

Brachvogel, Emil. 257.
Brahm, Otto. 37.
Browning, Robert. 360.
Bucholz, Dr. Wilhelm. 279.
Bühne. S. Drama, Theater usw.
Bürck, August. 296.
Bürger, Gottfr. Aug. 277.
Bürgerlich. Das bürgerliche Trauerspiel. 146. 152. 154. 155. 244. 245. 365.
Bulthaupt, Heinrich. 280. 419. 431. 445.
Burckhardt, Dr. Max. 445. 446.
Busch, Wilhelm. 23. 24. 406.
Byron, Lord. 35. 372. 416. 421.

Calderon. 3. 4. 7. 99. 168. 246. 396. 397. 421.
Calprenède, Gautier de Costes, Chevalie de la. 377.
Chamisso, Adalbert von. 122.
Chronegk, Ludwig. 415.
Conrad, Michael Georg. 431.
Conrad-Schlenther, Frau. 438.
Corneille, Thomas. 75. 377.
Crelinger-Stich, Auguste. 128. 137. 138. 154.

Dahn, Felix. 184. 209.
Dante. 250. 397.
Daudet, Alphonse. 450.
Dawison, Bogumil. 297. 313. 316.
Deutschland, Das junge. 289—291. 292. 293. 352. 354.
Devrient, Eduard. 227. 253. 277. 296. 297.
Devrient, Emil. 270. 297.
Devrient, Otto. 270.
Dingelstedt, Franz von. 93. 211. 377. 444. 445. 446.
Dingelstedts Bühnenbearbeitung der Shakespeareschen Königsdramen. 444. 445.
Dittmarsch, Karl. 296.
Döring, Theodor. 293.

Don Juan-Dichter. 10.
Drama. Das griechische Drama 51 u. f.
Die Technik des Dramas. 50—58. 259 u. f. 361. 369 u. f. 379 u. f.
Die Technik des deutschen Dramas insbesondere im Vergleich mit der Shakespeares und der französischen tragédie classique. 271—273. 369 u. f. 396. 398 u. f.
Das Wesen des Dramatischen als die äußere Darstellung einer inneren Bewegung. 162. 163. 265. 361.
Das Dramatische im Verhältnis zum Poetischen. Vorwort S. IX.
Das Dramatische im Verhältnis zum Tragischen. 37 u. f.
Das Dramatische im Verhältnis zum Theatralischen. Vorwort S. IX. X. 164. 165. 190—194.
Das Dramatische im Verhältnis zum Epischen. 82—84. 95 u. f. 187—189. 209. 210. 340. 341. 358.
Das Verhältnis des Dramatischen zum Historischen. 194—196. 210. 211. 251 u. f. 379 u. f. 390 u. f.
Die Erfordernisse des dramatischen Motivs. 237. 239. 358.
Dramatisch s. Drama.
Dürer, Albrecht. 398.
Dumas, Alexandre, fils. 402. 403.

Einheitendrama, das. 324. 325.
Ekhof, Konrad. 319—322. 323.
Engehausen (Enghaus), Christine. (Frau Hebbel.) 119. 120. 122. 154. 181. 197.
Erckmann-Chatrian. 434.
Euripides. 75.

Fäulhammer, Adalbert. 40. 105.
Farinelli, Arturo. 85. 109.
Fitger, Arthur. 36. 306. 363. 372. 388. 418.
Fontane, Theodor. 103.
Förster, Dr. August. 217. 227. 240. 245—246. 446.
Fouqué, Friedrich de la Motte. 186. 438.

Franck, Kathi. 445.
Freytag, Gustav. 51. 53. 54. 451.
Friedmann, Sigismondo. 71.
Fröhlich, Katharina. 40.
Fulda, Ludwig. 57. 279. 442.

Gabillon, Ludwig. 93.
Gabillon, Zerline. 91. 445.
Geibel, Emanuel. 184. 188. 197. 209.
Genast, Eduard. 227.
Gesamtgastspiel, Münchener.
1. Vom Jahre 1854. 444.
2. Vom Jahre 1880. 315.
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig. 449.
Goethe, Vorwort S. IX. X. 14. 37. 40. 76. 78. 79. 92. 111. 122. 196. 248. 249. 250. 277. 295. 305. 307 u. f. 311. 312. 321. 324. 325. 393. 406. 421. 436. 453.
Die Laune des Verliebten. 297.
Götz von Berlichingen. 379.
Claviga. 38. 264. 340. 363.
Stella. 363.
Egmont. 134. 154. 305. 363. 381.
Iphigenie auf Tauris. 27. 33. 50. 57. 66. 75. 176. 194. 363. 364.
Torquato Tasso. 38. 50. 53. 54. 176. 297. 340. 363.
Faust. 79. 81. 82. 139. 152. 154. 171. 191. 194. 297. 305. 317. 364. 420. 445.
Goethes Verhältnis zum Dramatischen und Tragischen. 79.
Goethes poetische Sprache. 67.
Goethes Frauengestalten. 79.
Goetze, Auguste. 216.
Goldoni, Carlo. 326.
Goncourt, Gebrüder. 438.
Gotter, Friedrich Wilhelm. 75.
Gottschall, Rudolf von. 103. 418.
Gozzi, Carlo. 75.
Grabbe, Diedrich. Vorwort S. X. XI. 36. 117. 282. 399.

Grillparzer, Franz. Vorwort S. V. IX. XIII. 1—111. 115. 116. 122. 194. 196. 295. 369. 400. 401. 436. 447. 453. 454. 455.
Blanca von Castilien. 4.
Die Schreibfeder. 4.
Wer ist schuldig? 4.
Dramatische Pläne und Entwürfe. 4.
Die Ahnfrau. 4—32. 34. 57. 66. 372. 413.
Sappho. 32. 33—39. 41. 50. 51. 57. 62. 66. 75. 77. 78. 86. 89. 110. 361.
Der Traum ein Leben. 22. 26. 31. 32. 35. 39. 42—46. 49. 50. 51. 58—61. 66. 92. 401.
Das goldene Vließ. 6. 32. 35. 36. 39. 48. 50. 57. 62—75. 78. 110.
Des Meeres und der Liebe Wellen. 22. 30. 32. 35. 50. 66. 76—93. 122. 194. 361. 401.
Weh dem, der lügt. 41. 93—97. 110. 450.
Libussa. 49. 50. 97. 98.
Ein Bruderzwist in Habsburg. 40. 49. 77. 78. 90. 97. 98.
Die Jüdin von Toledo. 40. 50. 77. 90. 98—101. 102. 110.
Ein treuer Diener seines Herrn. 35. 40. 47. 48. 77. 90. 101—104.
König Ottokars Glück und Ende. 48. 77. 78. 105—107.
Esther. 30. 90. 107—111. 413.
Der arme Spielmann. 96.
Das Tragische bei Grillparzer. 32. 35 u. f.
Grillparzers poetische Sprache. 67—69. 89—91.
Grillparzers Familie. 40.
Grillparzer-Jahrbuch. 3. 4. 7. 8. 40. 83. 104. 108. 377. 452.
Grimm, Herrmann. 216.
Grohan, Dr. 213.
Grube, Max. 438.
Gruneri, Karl. 227.
Gruppe, Otto Friedrich. 216.
Gutzkow, Karl. Vorwort S. VI. VIII. XI. 257. 289—347. 352. 355. 368. 370.
Werner. 299—302. 305. 394. 401.
Leuz und Söhne. 298. 302.

Ottfried. 303. 305.
Liesli. 304. 305.
Der Königsleutnant. 306—316. 319—321. 326. 336. 390. 392. 394.
Zopf und Schwert. 295. 306. 316—323. 324. 333. 335. 383.
Das Urbild des Tartuffe. 294. 295. 306. 324—336. 394.
Uriel Acosta. 294. 295. 306. 324. 336—345.
Der Zauberer von Rom. 298. 345.
Die Ritter vom Geiste. 298. 345.
Der Sadducäer von Amsterdam. 340.

Haase, Friedrich. 313—316. 417.
Hackländer, Friedrich. 319.
Halbe, Max. 81. 82. 442. 454.
Halm, Friedrich (Freiherr v. Münch-Bellinghausen). 104. 311. 377. 418. 444.
Hartmann, Ernst. 93. 445. 450.
Hartmann-Schneeberger, Helene. 445. 450.
Hauptmann, Gerhart. Vorwort V. 306. 362. 363. 366. 431 u. f. 453. 454.
Hebbel, Frau Christine (siehe Engehausen).
Hebbel, Friedrich. Vorwort V. IX. XIII. 63. 75. 88. 115—219. 242. 243. 244. 248. 281. 336. 369. 401. 428.
Judith. 115. 124—141. 142. 143. 162. 170. 176. 180. 194.
Genoveva. 126. 141—144. 145. 146. 176. 180. 181.
Maria Magdalene. 115. 146—157. 160. 162. 180. 205. 244. 245. 365.
Julia. 126. 157—164. 168. 172. 180.
Ein Trauerspiel in Sicilien. 144.
Der Rubin. 144. 145.
Der Diamant. 144.
Herodes und Mariamne. 165—172. 180.
Michel Angelo. 172.
Agnes Bernauer. 173—176. 180. 281.
Gyges und sein Ring. 139. 176—180. 193.
Die Nibelungen. 63. 75. 88. 128. 139. 180—212. 218.

Demetrius. 212—218.
Moloch. 210.
Dramaturgische Reflexionen und Theorien Hebbels. 137—139. 140. 141. 146. 155. 193 u. f. 205. 210.
Hebbels poetische Sprache. 155. 156. 161. 196—199.
Hebbels Briefe und Tagebücher. 120. 128. 154. 193. 197.
Hebenstreit, Wilhelm. 3.
Heine, Heinrich. 122. 289. 291. 352.
Held, der dramatische. 38 u. f. 230—232. 263. 264. 266. 336. 340. 341. 356. 357. 368.
Hell, Theodor. 296.
Hellmuth-Bräm, Wilhelm. 227.
Henckell, Karl. 431.
Henzen, Wilhelm. 103.
Hettner, Hermann. 235.
Heydrich, Moritz. 245. 252. 277. 278. 282.
Heyse, Paul. 91. 418.
Hölderlin, Friedrich. 37.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 20. 277.
Hoffmeister, Karl. 212.
Holbein, Franz von. 164. 395.
Holstein, Franz von. 317.
Horvath, Karl. 93.
Hosäus, Wilhelm. 209.
Houwald, Ernst. 14. 16. 19. 32. 231. 235.

Jambus. Der Jambus als das tragische Versmaß der Deutschen. 26—30.
Ibsen, Henrik. Vorwort S. V. 37. 205. 243. 362. 364. 366. 414. 420. 423 u. f. 434. 435.
Jerrmann, Eduard. 297.
Iffland, August Wilhelm. 4. 244. 277. 325. 366.
Immermann, Karl. 179.

Kainz, Joseph. 94. 435. 453.
Kean, Charles. 412. 417.

Keller, Gottfried. 92.
Kilian, Dr. Eugen. 69.
Kleist, Heinrich von. Vorwort S. IX. 37. 92. 111. 116. 122. 196. 267. 269. 274. 436. 453.
Das Käthchen von Heilbronn. 122. 191. 369. 395. 406. 413.
Der zerbrochene Krug. 331.
Die Hermannsschlacht. 266.
Prinz Friedrich von Homburg. 57. 272. 369. 413. 414. 415.
Penthesilea. 68.
Die Familie Schroffenstein. 266.
Klinger, Maximilian. 75. 157.
Körner, Theodor. 224.
Kohm, Dr. Josef. 8.
Kruse, Heinrich. 279.
Kuh, Emil. 39. 85. 120. 121. 128. 197.
Kühne, Gustav. 216. 289.
Kunst, Wilhelm. 297. 354.
Künstlerdramen. Das Undramatische und Widerspruchsvolle in den sog. Künstlerdramen. 310—312. 388 u. f.
Kürnberger, Ferdinand. 41. 46. 391.
Küstner, Karl Theodor von. 164.

Landmann, Carl. 71.
Laube, Heinrich. Vorwort S. VI. VII. VIII. XI. XII. 32. 40. 58—61. 74. 75. 83. 91. 92. 93. 105. 108. 115. 116. 164. 212. 214. 216. 257. 282. 289. 311. 349—408. 416. 443 u. f. 454. 455.
Gustav Adolf. 354. 368. 371.
Moritz von Sachsen. 354.
Monaldeschi. 354—368. 370. 376.
Die Karlsschüler. 311. 374. 382. 386—395.
Struensee. 369. 372. 374. 376.
Graf Essex. 370. 371. 372. 373. 374. 375—382.
Montrose. 372. 373. 374.
Prinz Friedrich. 370. 371. 372. 382—386.
Rococo. 30.

Gottsched und Gellert. 374.
Der Statthalter von Bengalen. 370. 374. 393. 394.
Böse Zungen. 393.
Demetrius. 214. 370. 371. 375. 376.
Laubes Bühnentechnik. 369—375. 394—407.
Lehmann, Else. 454.
Lenau, Nicolaus. 122.
Lensing, Elise. 119. 120. 122.
Leon, Gottlieb von. 3.
Lessing. Vorwort S. IX. 272. 377. 395. 399.
Minna von Barnhelm. 55. 96. 317. 329. 365. 369. 375. 401.
Emilia Galotti. 54. 55. 139. 237. 369. 375. 401.
Nathan der Weise. 399.
Lessing als Schöpfer der Technik des modernen deutschen Dramas. 395. 399.
Levi-Heule, Elise. 324.
Lewinsky, Josef. 93. 234. 270. 275. 445. 451.
Lewinsky, Olga. 445.
Liebe, Alexander. 270.
Liliencron, Detlev von. 431.
Lindau, Paul. 294. 324. 327.
Lindner, Albert. 418.
Lindpaintner, Peter Joseph von. 224.
Liszt, Franz. 392.
Littrow-Bischoff, Auguste von. 107. 108.
Lope de Vega. 85. 86. 99. 100. 103. 109. 397.
Lothar, Rudolf. 104. 440. 441.
Lotheissen, Ferdinand. 328.
Loewe, Karl. 103.
Ludwig, Cordelia. 279. 281.
Ludwig, Otto. Vorwort S. V. IX. 117. 124. 140. 173. 176. 223—285. 295. 369.
Die Geschwister. 224. 225.
Die Pfarrose (Die wilde Rose). 277.
Die Rechte des Herzens. 276.
Das Fräulein von Scuderie. 277—280.

Der Erbförster. 150. 223. 224. 225. 227—248. 266. 274. 275. 277. 279. 280. 281. 282. 365. 414.
Die Makkabäer. 140. 225. 248—277. 280. 283.
Agnes Bernauer. 176. 280. 281. 282. 283.
Die Torgauer Heide. 282.
Zwischen Himmel und Erde. 223. 224. 225. 243. 276. 282.
Hanns Frei. 279.
Thüringer Naturen. (Die Heitereithei und ihr Widerspiel.) 225. 275.
Das Märchen vom toten Kinde. 278.
Tiberius Gracchus. 285. 286.
Christophorus, ein Mysterium. 284. 285.
Shakespeare-Studien. 225. 239. 249.
Lustspiel. Zur Charakteristik des Lustspiels. 325. 329. 330. 331. 332. 335. 336.
Lüttichau, von. Intendant. 296.

Maltitz, Franz Friedrich. 216.
Martersteig, Max. 216.
Matkowsky, Adalbert. 103.
Meininger, die. 25. 31. 32. 227. 246. 277. 362. 369. 406 u. f. 424. 443. 444. 453.
Mendelssohn, Felix. 224.
Menzel, Wolfgang. 108. 289.
Meyer, Konrad Ferdinand. 449.
Minor, Jacob. 452.
Mitterwurzer, Friedrich. 93. 445. 451. 453.
Molière. 96. 324—329. 397.
Moral. Die Moral und das Kunstwerk. 157. 158. 160.
Moreto. 3. 96.
Mörike, Eduard. 212.
Mosen, Julius. 386.
Mosenthal, Salomon Hermann von. 257. 311.
Mozart. 9. 311. 312. 321.
Müllner, Adolf. 14. 16—19. 26. 32. 34. 281. 235.
Münchener Gesamtgastspiel s. Gesamtgastspiel.
Mundt, Theodor. 289. 352.

Mythus. Das Mythische und Magische auf dem Theater. 170. 171. 188—194.

Naturalismus. Vorwort S. VII. 362. 407. 420 u. f. 429. 430 u. f. 440 u. f. 453.
Nibelungenlied, das. 186—190. 203.
Nicolai, Christoph Friedrich. 442.

Oberammergauer Passionsspiele. 171.
Oehlenschläger, Adam. 118.

Place théatrale. 333—335.
Platen, Graf August von. 24. 37. 181.
Poppe, Rosa. 74.
Prölß, Johannes. 352. 354.
Prutz, Robert. 234.

Racine. 109.
Rafael. 311. 312. 321. 421.
Raupach, Ernst. 181—186. 200. 209.
Rembrandt. 421. 450.
Rettich, Julie geb. Gley. 91. 92. 271.
Rittner, Rudolf. 433.
Robert, Emmerich. 93.
Rötscher, Theodor. 164.
Rojas, Francisco de. 103.
Roscher, Wilhelm. 20.
Rosenkranz, Karl. 377.
Rostand, Edmond. 279.
Rousseau, Emil. 120.
Rubens. 421.
Rückert, Friedrich. 122. 168.

Sachs, Hans. 101.
Sand, George. 448.
Sandrock, Adele. 74. 91.

Sardou, Victorien. 404.
Sauer, August. 103. 104. 108.
Szenenwechsel. 333—335.
Scherer, Wilhelm. 103.
Schicksalstragödie. Die Schicksalstragödie und ihre Vertreter. 5—20. 232—234.
Schiller. Vorwort S. IX. XI. 14. 20. 21. 24. 25. 28. 37. 54. 57. 111. 118. 122. 196. 248. 249. 250. 251. 252. 255. 256. 272—274. 295. 311. 312. 362. 363. 367. 369. 379. 382. 390 u. f. 395. 399. 400. 406. 421. 436. 440. 450. 453.
Die Räuber. 19. 20. 38. 53. 87. 139. 272. 273. 361. 387. 389. 390. 413. 451.
Fiesco. 105. 162. 264. 273. 387. 390. 412.
Kabale und Liebe. 19. 53. 79. 147. 152. 240. 244. 245. 260. 357. 365. 375. 387. 388. 389. 401. 417. 435. 441.
Don Carlos. 27. 233. 255. 390.
Wallenstein. 28. 63. 75. 105. 120. 134. 153. 194. 237. 238. 255. 273. 331. 364. 366. 387. 399. 413. 414. 415. 444. 448. 449. 454.
Maria Stuart. 53. 87. 255. 272. 357. 363. 366. 375. 381. 417.
Die Jungfrau von Orleans. 191. 192. 272. 273. 363. 364. 393. 399. 400. 406. 417.
Die Braut von Messina. 13 u. f. 38. 57. 75. 182. 203. 269. 335. 444.
Wilhelm Tell. 53. 54. 134. 233. 255. 257. 258. 264. 273. 274. 374. 387. 399. 406. 414.
Demetrius. 134. 212—218. 273. 274. 370. 376.
Schillers Bühnenbearbeitung des „Macbeth“. 182.
Schillers poetische Sprache. 21. 22.
Schiller-Verein. 20.
Schlegel, August Wilhelm von. 367.
Schlenther, Dr. Paul. 433. 446.
Schmidt, Erich. 225. 281.
Schmidt, Friedrich Ludwig. 299.
Schmidt, Julian. 267. 294. 335.

Schneider, Wilhelm. 245. 246.
Schönfeld, Louise. 445.
Schoppe, Amalie. 118. 119.
Schreybogel, Josef (Karl August West). 3. 4. 5. 7. 8. 18. 61.
Schröder, Friedrich Ludwig. 59.
Schröder, Sophie. 74.
Schuld. Tragische „Schuld" oder tragische „Verstrickung" (Kollision)? 203. 204. 379 u. f. 383 u. f.
Seebach, Marie. 297.
Seneca. 75.
Seydelmann, Karl. 297.
Shakespeare. Vorwort S. IX. XI. 7. 52. 122. 248. 249. 250. 251. 252. 255. 256. 258. 271. 272. 273. 274. 295. 305. 325. 329. 362. 366. 369. 396. 397. 398. 401. 415. 421. 425. 430. 432. 436. 440. 444. 445. 453. 454.
König Johann. 252.
König Heinrich der Vierte. 97. 398. 399.
König Heinrich der Sechste. 38. 98. 264. 340.
König Richard der Dritte. 38. 106. 194. 264. 357. 417. 451. 453.
Die „Historien" im allgemeinen. 398. 444. 445.
Julius Caesar. 55. 406. 412. 413. 414. 415.
Coriolan. 252. 264.
Romeo und Julia. 76. 77. 78. 81. 82. 122. 237. 238. 305. 357. 361. 364. 374. 375. 398. 431.
Othello. 122. 139. 194. 230. 231. 305. 357. 361. 398.
Hamlet. 10. 38. 56. 264. 340. 375. 398.
König Lear. 55. 170. 194. 197. 305. 359. 364. 375. 398. 415.
Macbeth. 38. 106. 153. 194. 238. 264. 357. 374. 375. 398. 415.
Cymbelin. 374.
Viel Lärm um Nichts. 96. 416. 417.
Was Ihr wollt. 96. 406. 413.
Ein Wintermärchen. 393. 412. 438.
Der Sturm. 85.

Shakespeare und die Geschichte. 251. 252. 255.
Shakespeare-Gesellschaft. 433.
Siegert, Georg. 184. 209.
Sievers, Otto. 216.
Sonnenthal, Adolf. 448 u. f.
Sophokles. 12. 13. 14. 18. 19. 51. 52. 61. 75. 78. 175. 194.
Sorma, Agnes. 435.
Sprache. Das Wesen der poetischen Sprache im Drama. 155. 156. 358—367.
Vers oder Prosa? 361—367.
Jambus und Trochäus im deutschen Drama. 21—30.
Die poetische Sprache Grillparzers. 67—69. 89—91.
Die poetische Sprache Hebbels. 155. 156. 161. 196—199.
Stern, Adolf. 225. 279.
Storm, Theodor. 92.
Strindberg, August. 434.
Sudermann, Hermann. Vorwort V. 57. 306. 442. 450.
Symbolisch. Das Symbolische im Drama und seine theatralische Darstellung. 97. 141 u. f. 173.

Technik s. Drama.
Teweles, Heinrich. 218.
Theater.
Bayreuth. Festspielhaus. 171.
Berlin. Kgl. Schauspielhaus. 60. 93. 170. 213. 227. 411. 438.
Deutsches Theater. 94. 98. 245. 315. 417. 435.
Lessing-Theater. 441.
Residenz-Theater. 405.
Bremen. Stadttheater. 26. 60. 107.
Künstlerverein. 280.
Breslau. Stadttheater. 98. 107. 354.
Christiania. Norwegisches Theater. 424.
Dresden. Kgl. Hoftheater. 92. 227. 270. 280. 282.
Frankfurt a. M. Stadttheater. 293. 307.
Hamburg. Stadttheater. 59. 93.
Thalia-Theater. 305.

Köln. Stadttheater. 107.
Leipzig. Stadttheater. 93. 245. 395. 404.
Mannheim. Großh. Hoftheater. 98.
Meiningen. Herzogl. Hoftheater s. Meininger, die.
München. Kgl. Hoftheater. 60. 98. 164. S. auch Gesamtgastspiel, Münchener.
Prag. Deutsches Landestheater. 98.
Stuttgart. Kgl. Hoftheater. 354.
Weimar. Großh. Hoftheater. 211. 227.
Wien. K. K. Hofburgtheater. Vorwort S. VII. 58. 91. 92. 93. 94. 101. 104. 105. 144. 154. 212. 227. 245. 270. 271. 352. 395. 396. 400. 401. 445 u. f.
Stadttheater. 382. 395. 401. 404. 405.
Theater s. im übrigen unter Drama usw.
Tieck, Ludwig. 279. 297.
Tolstoi, Graf Leo. 420. 423. 430.
Törring, Graf. 173.
Tragisch. Über das Wesen des Tragischen. 203. 204. 380 u. f.
Tragische Schuld s. Schuld.
Tragische Notwendigkeit. 237—239. 382 u. f.
Das Tragische bei Grillparzer. 32. 35 u. f.
Das bürgerliche Trauerspiel. 146. 152. 154. 155. 244. 245. 365.
Im übrigen s. Drama.
Trauerspiel s. Drama, Tragisch usw.
Tristan l'Hermite. 168.
Trochäus. Der Trochäus im deutschen Drama und sein Verhältnis zur deutschen Sprache. 22—30.

Uechtritz, Friedrich von. 179.
Uhland, Ludwig. 37. 118.
Urspruch, Anton. 397.

Vers. Vers und Prosa im Drama s. Sprache.
Vischer, Friedrich Theodor. 199.
Volkelt, Johannes. 32. 39. 95.

Voltaire. 42. 168.
Voß, Richard. 57. 306. 418.

Wagner, Richard. 61. 63. 64. 65. 76. 145. 170. 171. 191. 193. 203. 209. 283. 354. 392. 394. 397. 398. 430.
Wahlmann, Eleonore. 75.
Waldmüller, Robert. 209.
Weber, Carl Maria von. 398. 416.
Weigl, Joseph. 224.
Werner, Zacharias. 14—17. 19. 31.
Werther, Carl Ludwig. 377.
Wessely, Josefine. 93.
West s. Schreyvogel.
Wienbarg, Ludolf. 289. 352.
Wilbrandt, Adolf. 184. 209. 418. 446.
Wildenbruch, Ernst von. Vorwort S. V. 36. 57. 279. 306. 334. 419.
Winkler, Theodor Karl Gottfried, Hofrat. (Theodor Hell.) 296.
Winter, Peter von. 224.
Wohlmuth, Bernhard. 311.
Wolff, Pius Alexander. 413. 416.
Wollheim da Fonseca. 311.
Wolter, Charlotte. 74. 91. 445. 450. 451. 452.
Wunder. Das Wunder im Drama und auf der Bühne. 190—193.

Zabel, Eugen. 397.
Ziegler, Clara. 75.
Zimmermann, Robert. 7. 104. 108. 109.
Zola, Emile. 420. 423. 424. 430.
Zufall. Der Zufall in der Tragödie. 10. 11 u. f. 153. 235—237.

LG.H
B937d

200878

Author Bulthaupt, Heinrich

Title Dramaturgie des Schauspiels, vol.3.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU